Teresa
16
revista de literatura brasileira
EM TORNO DO ROMANCE DE 30

Teresa é uma publicação do Programa de Pós-Graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 16 (2015). São Paulo, 2015.

ISSN 1517-9737-12

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.

CDD 869.9

Teresa

16

revista de literatura brasileira

EM TORNO DO **ROMANCE DE 30**

DOSSIÊ “EM TORNO DO ROMANCE DE 30”

1. ARTIGOS

santa
rosa

EM TORNO DO ROMANCE DE 30

A década de 1930 tem sido considerada, desde sempre e até os dias de hoje, como a "era do romance" no Brasil. Naquele período — marcado por inquietação política, mudanças na economia e na sociedade, novas atitudes estéticas e reflexões pioneiras sobre a realidade nacional —, dando continuidade aos ímpetos de transformação do decênio anterior, mas também em franca polêmica com as proposições modernistas, despontaram alguns dos nossos maiores e mais conhecidos escritores de ficção. O romance de 30 foi muitas vezes descrito como uma experiência estética despreocupada da arte. Ou como expressão de um regionalismo que ficou restrito, se não ao simples pitoresco, à mera denúncia social. A manutenção de uma tal visão chapada daquele que foi um dos períodos mais ricos da ficção brasileira simplesmente se desmancha depois da leitura dos artigos reunidos neste número da *Teresa*.

Para compreender a diversidade e a complexidade do "romance de 30", o melhor caminho, conforme enfatiza Alfredo Bosi (USP) no texto de abertura, é acrescentar às visões de conjunto o estudo particularizado de autores e obras. Essa combinação de olhares, resultando numa perspectiva ampla e ao mesmo tempo pormenorizada, é justamente o que se propõe aqui, nesta reunião de ensaios que ora versam sobre romances específicos, ora discutem questões de caráter literário ou histórico, que dizem respeito a toda a produção da época. Os colaboradores da revista pertencem a instituições e origens diversas, tendo boa parte deles participado do colóquio "Em torno do romance de 30", organizado pelos professores Ivan Marques, Ricardo Souza de Carvalho e Simone Rossinetti Rufinoni e realizado em maio de 2010 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP.

"Caixa de surpresas" é a expressão empregada por Alfredo Bosi para definir a vasta produção literária da década de 30. Nesta edição da *Teresa*, a exploração começa por *Parque industrial*, de Patrícia Galvão. Para além do seu conteúdo político imediato, Kenneth David Jackson (Yale University) faz uma abordagem original desse romance ainda pouco analisado, considerando-o como uma continuação de *Pauliceia desvairada*, o livro emblemático de 1922, e como equivalente literário da pintura modernista de temática urbana.

A presença de Mário de Andrade é invocada em mais dois artigos. Os juízos do escritor paulista sobre a "extraordinária floração" de livros da década de 30 são apresentados e discutidos por Marcos Antonio de Moraes (USP), com base em extenso levantamento das percepções do crítico, registradas em sua produção jornalística, correspondência e marginalia, acerca das obras de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Erico Verissimo e Jorge Amado, entre outros. Embora tenha constatado, ao final da década, que essa "fase de furiosa produtividade" não lhe permitia

a fixação de uma "síntese crítica", Mário escreveria no começo dos anos 40 o ensaio "A elegia de abril", do qual parte Ivan Marques (USP) para considerar a figura do fracassado – e do intelectual fracassado – num arco amplo que inclui José Lins do Rego, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos, até voltar para o *Macunaíma* e provocar um curto-circuito entre a obra de Mário de Andrade e o romance de 30.

Nos dois estudos seguintes, focaliza-se a literatura de Erico Verissimo. A partir da análise de *Caminhos cruzados*, Marcos Scheffel (UFRJ) mostra como a reflexão sobre a condição precária do intelectual e seus dilemas em face da realidade brasileira foram temas recorrentes na obra do escritor gaúcho. Já o ensaio de Maria da Glória Bordini (UFRGS) sublinha a importância da técnica do contraponto para a construção, em seus primeiros romances, de uma forma literária não apenas sensível aos ritmos e deslocamentos da cidade moderna, mas também capaz de fazer um corte transversal na sociedade gaúcha, tornando-se, portanto, veículo privilegiado de um olhar crítico que era comum a toda a geração de 30.

O perfil do intelectual militante, que não faz distinção entre a literatura e a política, é examinado por Eduardo de Assis Duarte (UFMG) em seu artigo sobre Jorge Amado, enfocado não a partir de seu trabalho de romancista, mas sim de sua experiência muito menos conhecida de cronista. Ao tratar de um conjunto de crônicas sobre a Segunda Guerra publicadas entre 1942 e 1944, o crítico encontra o intelectual orgânico que desliza do escritor "informativo", papel que previsivelmente assumiria o cronista, para o "operante", ou seja, aquele efetivamente engajado. As relações entre literatura e política também estão no centro do artigo de Thiago Mio Salla, que procura esmiuçar a maneira pela qual uma certa intelectualidade alinhada ao Estado Novo criou um discurso e uma visada crítica que procuravam enquadrar o romance de 30 e o modernismo de 22 como formas legitimadoras do regime de Getúlio Vargas. Mas termina mostrando, por meio da figura emblemática de Graciliano Ramos, que esse esforço redundou em fracasso.

Com sua contundente negatividade, a obra de Graciliano, tal como a dos melhores escritores do período, não ficaria presa nas malhas do ideário estadonovista. É o que mostra Fabio Cesar Alves (USP) no ensaio "Graciliano e a nata da malandragem", que trata da reconstrução, feita pelo autor das *Memórias do Cárcere*, do seu convívio com bandidos na Colônia Correcional da Ilha Grande. Graças ao aprendizado da dinâmica da marginalidade, o escritor alagoano pôde descortinar as falsas promessas da ideologia trabalhista de Vargas, ao mesmo tempo em que se voltava contra as ilusões do projeto nacional concebido na fase heroica do modernismo. Outro estudo da obra de Graciliano Ramos é oferecido por Luís Bueno (UFPR) em "A presença do amor em *Vidas secas*", que em meio às agruras da família de retirantes flagra a existência, não enfatizada pelo pessimismo do autor, de desejos, sentimentos e afetos, aos quais se liga a sua própria esperança de sobrevivência.

O último bloco de ensaios (ou surpresas), além de tratar de um dos temas cruciantes da década de 30 — a decadência do mundo rural e os percalços da modernização conservadora, denunciados de Norte a Sul do país —, põe em evidência a mescla de dimensões sociais e psicológicas que, de acordo com Alfredo Bosi, se faz presente em cada um dos romances, para além das rotineiras classificações. Juliana Santini (UNESP), numa abordagem tão rica quanto imprevista, eleva o humor a elemento capaz de amalgamar crítica social e análise psicológica em *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Marlí Tereza Furtado (UFPA) coloca em relevo a obra fundamental de Dalcídio Jurandir por meio da análise de seus dois primeiros romances, *Chove nos Campos de Cachoeira* e *Marajó*, que, embora publicados apenas em 1941 e 1947, foram escritos durante a década de 1930, período, aliás, em que o autor participou intensamente, como crítico, do debate literário. À semelhança dos nordestinos, o romancista marajoara também se dedica à representação de mundos decadentes e heróis fracassados, enriquecendo a prosa regionalista com os recursos da linguagem e da interiorização.

Luiz Roncari (USP) faz entrelaçar, na produção de Lúcia Miguel Pereira, a crítica e a ficcionista. Para isso analisa seu último romance, *Cabra cega*, incursão, provavelmente inspirada em Machado de Assis, no universo da "casa velha" e em seu processo ruinoso. Fechando a série de ensaios, Simone Rossinetti Rufinoni (USP) identifica na prosa introspectiva e nos ambientes nebulosos de Cornélio Penna uma apreensão estética da decadência da sociedade patriarcal. Em sua cuidadosa análise de *Fronteira*, a ensaísta mostra como dois elementos aparentemente desencontrados, o pormenor e a dissipação, constroem uma visão do Brasil como um país no ar, em suspensão: lugar da dissolução que indica não só a incompletude do presente como também a ausência de uma definição positiva para o futuro.

Dando sequência à série de entrevistas com professores de literatura brasileira no exterior, Antonio Dimas (USP) conversa com Randal Johnson, professor da University of California, Los Angeles (UCLA). Pesquisador da literatura e do cinema produzidos no Brasil, autor de obras fundamentais sobre o Cinema Novo e adaptações como *Macunaíma*, Randal Johnson também se dedica à literatura da década de 30 e estuda, atualmente, a rede de relações sociais e políticas mantidas por Mário de Andrade e Graciliano Ramos, entre outros escritores da época.

A seção de resenhas também se localiza, ela toda, em torno do romance de 30 e atesta o interesse renovado por essa produção. As duas primeiras colaborações tratam de fontes primárias relevantes do período. Artigos, entrevistas e depoimentos de Graciliano Ramos, recolhidos nos volumes *Cangaços* e *Conversas*, são abordados na resenha de Jean Pierre Chauvin (USP). Já a correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade é comentada por Patrícia da Silva Cardoso (UFPR). As outras duas resenhas tratam de títulos importantes que recentemente ganharam novas edições: *Calunga*, de Jorge de Lima, e *Navios iluminados*, de Ranulfo

Prata, analisados respectivamente por Carlos Frederico Barrére Martin (USP) e Benito Martinez Rodriguez (UFPR).

Finalmente, a seção de documentos traz alguns textos críticos que foram fundamentais para a definição do romance social durante a década de 30, além de dois artigos, tão interessantes quanto desconhecidos, de Dyonélio Machado. O leitor tem ainda em mãos um pequeno conjunto de capas de livros desenhadas pelo homem que deu expressão visual ao romance de 30, Santa Rosa, e também duas capas criadas pelo romancista Cornélio Penna.

Ivan Marques (USP)
Luís Bueno (UFPR)

1 • ARTIGOS

Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30

Alfredo Bosi

RESUMO: Ultrapassadas as leituras redutoras, em geral dogmáticas, a melhor crítica universitária começa a olhar de novo, e como se fosse pela primeira vez, o texto como lugar de tensões que envolvem o eu e o outro, a intuição e as coisas do mundo, o desejo e as pressões da sociedade – a caixa de surpresas que é o romance de 30 ainda está longe de ter sido cabalmente explorada.

PALAVRAS-CHAVE: Romance de 30; novo olhar; pressões sociais

ABSTRACT: *After overcoming reductive readings, generally dogmatic, the best academic criticism begins, as if for the first time, to look at the text as a place of tensions involving the self and the other, intuition and things of the world, desire and the pressures of society – the box of surprises which is the romance of 30 is still far from being fully exploited.*

KEYWORDS: *Novels from the 30´s; new look; social pressures*

Um dossiê sobre o romance brasileiro de 30, organizado por estudiosos de literatura brasileira, é sinal auspicioso de que o ensino das letras está voltando a abrir-se para um dos filões mais ricos de nossa narrativa. Muito do que se criou naquele decênio arriscava-se a cair na penumbra do esquecimento de que sofre a rotina universitária.

Um prenúncio feliz dessa renovada atenção dirigida àqueles narradores e a algumas de suas obras-primas deu-se com a edição da obra exemplar de Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, publicada conjuntamente pelas editoras da USP e da Unicamp.[1] A partir desse estudo fundamental, que toma a análise das obras como primeiro passo para chegar a uma visão de conjunto, o leitor do romance de 30 tem um guia seguro para avaliar o momento talvez mais fecundo da narrativa brasileira.

O chamado "romance de 30" a rigor não se restringiu a esse tempo por tantos motivos decisivo como período de transformação da sociedade e do Estado nacional. Os que nele estrearam ainda escreveriam ao longo do decênio de 40 quando se assinala a lenta passagem para outras formas de escrita ficcional. Mas, ao lado de uma cronologia mais aberta do que supõe aquele rótulo, o que nos interessa é a novidade crítica (que o livro de Luís Bueno trabalha intensamente): a surpresa de ver entrelaçadas quase em cada romance as dimensões sociais e psicológicas que a historiografia corrente tende a separar.

Creio que, nesse particular, vem se operando uma revisão cognitiva do fenômeno literário. A dimensão representativa ou, lato sensu, mimética, que às vezes parece recobrir inteiramente o projeto de uma literatura de intenção realista, não se concretiza na trama ficcional de forma autônoma, independente dos vetores construtivo e expressivo, inerentes a toda obra de arte. O que se denomina genericamente com o termo "realidade" converte-se, movido pela dinâmica da escrita, em uma fusão singular de objeto visto e sujeito que o vê, observação e sentimento, imaginação reprodutiva e imaginação criativa, tela e perspectiva, mensagem e forma.

Nada melhor do que abrir ao acaso uma página de *São Bernardo*, ou de *Fogo morto*, ou de *Menina morta*, ou de *Os ratos*, para surpreender a formação poliédrica da escrita ficcional que, em cada uma dessas obras-primas, revela ora a face visível do objeto, ora o pathos com que a penetra o seu criador, ora a estrutura que serve de armação ao processo narrativo. Daí decorre a necessidade de compor um discurso crítico atento a cada uma dessas faces, cuja combinação acaba produzindo um efeito singular, que outrora se denominava estilo do autor.

---

1. Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

Vejo com satisfação que, ultrapassadas por dentro as leituras redutoras, em geral dogmáticas, a melhor crítica universitária começa a olhar de novo, e como se fosse pela primeira vez, o texto como lugar de tensões que envolvem o eu e o outro, a intuição e as coisas do mundo, o desejo e as pressões da sociedade. E tenho a convicção de que a caixa de surpresas que é o romance de 30 ainda está longe de ter sido cabalmente explorada.

Tome-se, por exemplo, a organização narrativa de *Os ratos*, atentamente analisada por Luís Bueno no ensaio citado. O narrador em terceira pessoa, que recobre os pensamentos do pobre diabo Naziazeno Barbosa, marca, pelo uso intensivo de aspas e grifos, o *distanciamento* que o separa da mente do protagonista. Aqui, a representação da instância social não é efetuada mediante um processo transparente ou homogêneo: realiza-se pela armação dupla, só aparentemente unitária, da perspectiva adotada.

O trabalho analítico da mímesis ganha complexidade não só em virtude daqueles procedimentos gráficos insólitos. A representação da coisa objetiva (os percalços da personagem dentro das malhas da sua classe social) dá-se dentro de um clima existencial de alienada humilhação e medo insone, suspensos de modo intermitente por fios de esperança de obter o dinheiro devido ao leiteiro.

Componentes estruturais da narrativa, como o espaço e o tempo, o protagonista e sua relação com o outro são configurados por fora e por dentro, ao acaso das circunstâncias. Assim, há cercas vivas entre a casa de Naziazeno e os vizinhos próximos, aí "as sombras têm uma frescura que cheira a ervas miúdas"; mas, se o jardim parece dadivoso exalando perfumes silvestres, "um ou outro olhar de criança fuzila através das frestas das cercas". A natureza será neutra e inofensiva, dando sombra e frescor a devedores e credores. Mas a condição objetiva não é a mesma para uns e outros. Os que não devem não temem, estão rindo e bebem cachaça em frente do armazém. Naziazeno deve cinquenta e três mil réis ao leiteiro que há bem pouco os cobrara aos berros. No percurso para a repartição, tudo são olhares feitos de curiosidade maligna, "aqueles dois olhos sabidos, de verruma, olhos devassadores".

O dia ainda é ameno, a cor da luz do sol é diversa de manhã, ao meio-dia, à tardinha. "Neste momento é dourada, as sombras são azuis." No entanto, o olhar do outro altera a qualidade do lugar que a natureza tende a preservar. Volta a ameaça proferida pelo leiteiro à porta de sua casa: "Lhe dou mais um dia!". A obsessão da dívida é o pesadelo acordado que assombra o espaço cotidiano e investe o cerne do seu tempo. A primeira hora da manhã que precede a abertura do expediente ainda é capaz de promessas, um empréstimo do diretor, quem sabe. O relógio da torre é o contraponto

de cada situação: agora marca pouco mais de oito horas. É obsedante essa marcação miúda, em minutos, que se estende do terceiro ao quarto capítulo. Cada avanço do ponteiro traz um alento que logo cede ao desânimo, ao desejo de evasão e a uma nova expectativa de obter o dinheiro. "Pago o leiteiro, o mundo recomeçará, novo, diferente." O tempo do relógio mecaniza no seu tique-taque regular o andamento impassível da natureza que se move pelo dia afora até o sol declinar. Mas a jornada de Naziazeno não caminha no bojo dessa neutralidade das horas que se sucedem alheias ao seu drama. Ao contrário, a sua experiência a um só tempo social e subjetiva fica paralisada pelos malogros de conseguir o empréstimo e esvaziada pela indiferença do diretor e dos colegas de repartição. A hora avança, o sol da tarde move-se ora queimando, ora ofuscando, mas o pobre devedor continua manietado à dívida, metáfora cruel da sua condição. O tempo que passa é seu inimigo. "Não sabe como encherá a tarde. O seu 'nevoeiro' só lhe permite ver um raio muito pequeno, muito chegado. Àquela hiperaguda fixação num ponto, em que estivera até então, como é bom suceder um período vazio... vazio...".

No centro da narrativa constrói-se o espaço-tempo do jogo: a roleta, o imprevisto, o acaso, o tudo-ou-nada que se dará como avesso da rotina implacável de Naziazeno. O jogo, com a sua potencialidade de sorte, será a saída bem-vinda, embora aleatória, momentânea, de uma carência que, tudo indica, selará para sempre o destino do nosso pobre-diabo. Mas agora ele pode pagar ao leiteiro. Agora poderá encarar os olhos de seta dos vizinhos e dos colegas de trabalho. Agora não receará mais o olhar desamparado da mulher.

Mas o narrador não nos deixará aliviados, postos em sossego. As notas colocadas sobre a mesa, junto à panela onde o leiteiro deverá apanhá-las, estarão sendo roídas pelos ratos na calada da noite? O pesadelo acordado vara os últimos capítulos. Como separar a descrição minudente dos ruídos noturnos e a insônia feita de sobressalto, pura agonia? Como separar a coisa e o sujeito?

Presentificação, construção e expressão interpenetradas fazem da escrita de Dyonelio Machado um torniquete para o leitor, mesmo que este nunca haja partilhado da experiência sufocante do protagonista. Assim o que parece apenas uma situação particular, a imagem sofrida da baixa classe média na Porto Alegre dos anos 30, ascende à condição do humano no horizonte da empatia do leitor com Naziazeno Barbosa.[2]

2. Sobre a amplitude das interpretações possíveis do romance, remeto o leitor ao belo posfácio de Davi Arrigucci Jr. à terceira edição de *Os ratos*. São Paulo: Planeta, 2004.

Termino lembrando a afirmação incisiva com que Merleau-Ponty abre o seu luminoso ensaio, *O olho e o espírito*: “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”.[3] A literatura age diversamente, habita as coisas que representa, pois não só as exprime, enquanto sentimento do mundo, como as reconstitui pela força da linguagem.

Alfredo Bosi é professor titular aposentado e professor emérito de literatura brasileira da Universidade de São Paulo

3. Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermelina Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 13.

Parque industrial, romance da Pauliceia desvairada

Kenneth David Jackson

RESUMO: Em edição paga por Oswald de Andrade, romance de Patrícia Galvão passou quase despercebido em seu lançamento, mas hoje vem recebendo cada vez mais atenção da crítica como obra-prima do romance social urbano e um dos grandes textos perdidos do modernismo. Apoiado numa montagem visual e cinematográfica, combina, numa prosa sintética e concisa, o retrato da vida paulistana de cinco trabalhadoras do Brás com a denúncia social.

PALAVRAS-CHAVE: Pauliceia; imigração; crítica social; espetáculo

ABSTRACT: *The novel by Patricia Galvão, whose edition was paid by Oswald de Andrade, went almost unnoticed, but today it has been getting more and more critical attention as a masterpiece of urban social novel and one of the great lost modernist texts. Based on a visual and film editing, combining, in a brief and concise prose the picture of five workers from Brás neighbourhood, in São Paulo, and social denunciation.*

KEYWORDS: *Pauliceia; immigration; social criticism; spectacle*

Em edição limitada, dita quase clandestina, paga por Oswald de Andrade e com desenho da autora na capa, a publicação do romance *Parque industrial*,[1] de Patrícia Galvão (1910-62), passou quase despercebida. Depois de quase meio século, o romance reapareceu em edição fac-similada — e com o estímulo de documentação crítica sobre a vida e obra da autora, inclusive no teatro e cinema[2] — e vem recebendo cada vez mais a atenção da crítica como obra-prima do romance social urbano e um dos grandes textos perdidos do modernismo. Combina, numa prosa sintética e concisa, de linguagem quase telegráfica, o retrato da vida paulistana de cinco trabalhadoras do Brás com a denúncia social. Apoiada em uma montagem visual e cinematográfica, Patrícia faz retratos vivos da cidade no começo da década de 1930, quando São Paulo era uma metrópole crescente de meio milhão de habitantes: "A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde".

Com a cidade de São Paulo como cenário, o romance de Patrícia recapitula, passada uma década, o passeio pelas ruas da Pauliceia desvairada do poeta Mário de Andrade, amante e crítico da metrópole, a cidade que descreve ora como "um palco", "minha noiva", "comoção da minha vida" e "a grande boca de mil dentes".[3] As injustiças e os sofrimentos denunciados pelo poeta no seu passeio pela Pauliceia são novamente documentados sob outra óptica no romance. Em ambas as obras, tanto o poeta quanto os personagens ficcionais se rendem à cidade, encarando "as apoteoses da ilusão", no primeiro caso, e enfrentando a luta por justiça social no outro: "Matam os operários, mas o proletariado não morre!". As quatro "Paisagens" paulistanas incluídas no livro de 1922 encontram um paralelo no mapa humano da cidade traçado pelas ruas e personagens do romance. A visão crítica que o poeta dirige à sociedade e aos males da vida urbana é retomada de forma mais explícita no romance, como se fosse a continuação em prosa da obra-prima de Mário.

Ambos os autores traçam um mapa da cidade, circulando por ruas e instituições conhecidas. Mário observava a cidade desde a sua residência na rua Lopes Chaves, 546, na Barra Funda, bairro ferroviário de pequena indústria, ligado ao centro pelo

---

1. Galvão, Patrícia. *Parque industrial*. São Paulo: Ed. do Autor, 1933; 2. ed. São Paulo: Alternativa, 1981; 3. ed. Porto Alegre; São Paulo: edufscar, 1994; 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
2. Exemplos incluem: Augusto de Campos, *Pagu vida-obra* (1982; 2014), a fotobiografia *Viva Pagu* (2004), de Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Galvão Ferraz, seguida pelas memórias *Paixão Pagu* (2005); o filme *Eternamente Pagu* (1988), com Norma Bengell; os documentários de Ivo Branco, *eh! Pagu eh!* (1982) e *Pagu, livre na imaginação, no espaço e no tempo*, de Rudá de Andrade (2001).
3. Andrade, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

primeiro bonde elétrico em 1902, enquanto Patrícia, dezessete anos mais jovem, morava no Brás, bairro dos imigrantes italianos, "com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário".[4] À guisa de trovador, o poeta passeia pela rua S. Bento, a avenida São João, o largo do Arouche, o largo do Paissandu e a rua Marechal Deodoro. Passa em Anhangabaú, Consolação, Cambuci, Ipiranga, Higienópolis e Bom Retiro. No seu passeio reconhece alguns dos lugares mais conhecidos da época, o Trianon, o Grande Hotel da Rotisserie Sportsman, o Hotel Carlton, a Tipografia Weisflag, a Livraria Alves e a Casa Kosmos. No poema "Colloque sentimental", o poeta parece preparar a temática do romance de Patrícia, ao perguntar "Sabe que existe um Brás…?" para pessoas que dizem só conhecer Paris. Comenta a dicotomia que separa a burguesia internacional dos imigrantes proletários, nos bairros mais afastados do centro.

Em *Parque industrial*, o bairro do Brás, centro de imigração italiana e local das principais fábricas de tecelagem, é focalizado. Na primeira cena, uma "italianinha matinal" responde ao slogan que lê no bonde ("camarão" na gíria dos trabalhadores), *São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul*, ao gritar: "O maior é o Brás!". As mulheres que trabalham nos teares moram nas vilas e ruas do bairro, a rua Bresser, rua João Boemer, rua Chavantes, rua Sampson, rua Joly, rua Aurora e rua Ricardo Gonçalves. O hospital na rua Cruz Branca fica perto da estação Roosevelt e do largo da Concórdia, cenário de manifestação sindicalista e massacre dramatizados por detalhes em close-up, aproximando-se na prosa ao estilo de montagem de Sergei Eisenstein. As jovens frequentam bailes no Recreio Santana, no Teyçandaba, no Santana e no Politeama, fitas no Teatro Colombo, no Mafalda e no Cinearte. O povo desce para a avenida Celso Garcia e de lá viaja para o centro de bonde pela avenida Rangel Pestana, que divide a cidade entre o proletariado e a burguesia. Do outro lado ficam a praça da Sé, a rua Direita, a praça do Patriarca, o viaduto do Chá, a rua Barão de Itapetininga, Anhangabaú, o Hotel Esplanada, Ipiranga e São João, a praça da República e o largo do Arouche.

A cada quinze anos, desde a virada do século, o número de habitantes na cidade de São Paulo havia dobrado, devido às ondas de imigração que trouxeram uns 200 mil italianos, 25 mil portugueses e 5 mil espanhóis só na década de 1880.[5] Muitos desses

4. Galvão, Patrícia. *Paixão Pagu*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 56.
5. Veja Hardman, F.; Leonardi, V. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*,

ficaram na cidade, às vezes mais numerosos do que os cidadãos brasileiros, na proporção de 2 para 1. O bairro do Brás, uma área baixa no lado leste, conectado ao centro por uma linha de bonde em 1877, com uma estação de trem e um albergue para imigrantes, tornou-se um centro comercial e residencial para uma nova classe de trabalhadores. Com suas grandes fábricas de tecelagem, o Brás era ímã natural da imigração italiana, com uma grande mão-de-obra feminina, vagantes e marginais que enchiam as vilas e cortiços. A população do bairro dobrou para mais de 30 mil no começo da década de 1890, enquanto o italiano chegou a ser a língua usada na agitação política e na luta popular por causa dessa população numerosa, segundo comenta Antonio Candido.[6] O ambiente multilíngue deu origem a um dialeto ítalo-paulista, com uma imprensa própria, ilustrada pelas crônicas de Juó Bananere (1912-14), dialeto parodiado em *La Divina Increnca* e documentado nos anos 1920 pelos contos de Antônio de Alcântara Machado.[7] Até ao ano de 1925 as fábricas empregaram mais de 50 mil trabalhadores, e o valor dos seus produtos se aproximou daqueles do café, base da economia nacional. O crescimento descontrolado da cidade, dominado pela incipiente industrialização e o aumento maciço da população, levou a uma rápida degeneração do setor público e de condições de trabalho. Em seus discursos na campanha de 1919, o diplomata e ex-ministro Rui Barbosa denunciou a corrupção política e as condições opressivas da classe trabalhadora, exigindo uma série de reformas.[8] São essas condições, denunciadas por Barbosa, que os poemas e o romance levantam.

A fúria do poema "Ode ao burguês," que expõe e agrava a dicotomia de classe e cultura no tom dos manifestos futuristas, é destilada nas sátiras que o romance dirige contra a burguesia. Na crítica do poeta, os burgueses "algarismam os amanhãs", são cautelosos, isolados, pretensiosos e convencionais. Recebem do poeta insultos, ódio e a pena de expulsão da cidade: "Fora! Fú! Fora o bom burguês!...". No romance, a burguesia é tratada com ironia e caricatura: "O capitalismo de São Paulo estica as canelas feudais e peludas"; "A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as suas espo-

São Paulo, Global, 1982; Carone, E. *O movimento operário no Brasil*, São Paulo, Difel, 1982.

6. Candido, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 48.

7. Bananere, Juó. *La Divina Increnca*. São Paulo: Livraria do Globo, Irmãos Marrano Eds., 1924; Machado, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Hélios, 1927; *Laranja da China*, São Paulo, Empreza Graphica Limitada, 1928.

8. *Obras completas de Rui Barbosa*, vol. xlvi, 1919. T. i (a) e ii (b). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

sas sejam adúlteras comuns"; "A Rádio Educadora Paulista vomita foxtrotes da parede". O burguês Alfredo Rocha lamenta à esposa Eleonora: "— Abomino esta gente! Estes parasitas… E sou um deles!".

As duas obras revelam experiências em comum de vida cotidiana. Os dois autores referenciam as fitas do Teatro Colombo: "Há fita de série no Colombo" (do poema "A escalada"); e, no romance, "O teatro Colombo, opaco e iluminado… recebe a aristocracia pequena burguesa do Brás que ainda tem dinheiro pra cinema" ("habitação coletiva"). No poema "Domingo" os dramas sociais são encenados nas fitas dos cinemas:

> Central. Drama de adultério.
> A Bertini arranca os cabelos e morre.
> As meninas mordem os beiços pensando em fita alemã.
> Fugas… Tiros… Tom Mix!

Mário evoca Francesca Bertini (1892-1985), atriz italiana que atuou no cinema mudo em *Histoire d'un pierrot* (1913) e *Assunta Spina* (1915), e Tom Mix (1880-1940), herói dos primeiros westerns, enquanto o romance cita Ricardo Barthelme (Richard Barthelmess, 1895-1963), ator inglês que apareceu com a russa Alla Nazimova, Clara Bow (1905-65), heroína do filme *It* (1927) e conhecida por *The It Girl*, e a célebre Greta Garbo (1905-1990), reconhecida internacionalmente por sua atuação em *Flesh and the Devil* (1926): "nas cores malfeitas de um reclame. Cabelos desmanchados. O sorriso amargo".

O mundo de ambas as obras se abre com referências a personalidades internacionais. Mário cita figuras da literatura e música, principalmente Edgar Allan Poe (1809-49), Vaslav Nijinsky (1889-1950) e Tamara Karsavina (1885-1978), dos bailados russos, Luigi Russolo (1885-1947), compositor futurista, Henry Bourdeaux (1870-1963), escritor católico conservador de Savoy, Jean Cocteau (1889-1963), entre outros. No romance, as referências são principalmente políticas: Rosa Luxemburgo (1871-1919), do Partido Socialista Alemão, os anarquistas italianos Nicola Sacco (1891-1927) e Bartolomeo Vanzetti (1888-1927), o piloto Charles Lindberg (1902-74). Karl Marx e Friedrich Engels são nomes dados a dois meninos, Carlos Marx e Frederico Engels, que a avó paralítica chamava de Marcos e Enguis.

Corina, mulata costureira e personagem principal do romance, sai da vila Simione — cortiço que faz jus à metáfora da natureza selvagem no poema "A caçada", "formigueiro onde todos se mordem e devoram…" — para trabalhar no ateliê da madame na rua Direita. Lá as costureiras são logo agredidas: "Hoje haverá serão até

uma hora". No poema "Tu", o poeta parece antecipar o retrato de Corina e das colegas no ateliê, Olívia e Rosinha, ao invocar as costureirinhas da cidade:

> Costureirinha de São Paulo
> ítalo-franco-luso-brasileira-saxônica,
> gosto dos seus ardores crepusculares,
> crepusculares e por isso mais ardentes…
> e das suas ambições retorcidas como roubos!

No romance, as costureiras são observadas passando pelas ruas movimentadas do centro na hora do almoço, "cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas". Corina é a última a voltar ao ateliê depois do almoço e do encontro com Arnaldo, amante rico, que a leva de automóvel: "A boca farta de beijos. O bronze de sua cabeça saturada de alegria está mais bronzeado. As pernas se alçam, com rasgões nas meias, sobre saltos descomunais. Traz um braseiro nas faces e um lenço novo futurista no pescoço". Na "Paisagem n. 1", num dia de neblina fazendo São Paulo parecer Londres, o poeta vê passarem costureiras: "e a ironia das pernas das costureirinhas/ parecidas com bailarinas". No poema "A caçada" é como se fatalmente descrevesse o futuro da Corina:

> Viva virgem vaga desamparada…
> Malfadada! Em breve não será mais virgem
> nem desamparada!
> Terá o amparo de todos os desamparos!

No romance, Corina medita sobre o azar: "Porque nascera mulata? E tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Porque essa diferença das outras!". Ao ficar grávida do amante, é expulsa de casa e perde o trabalho no ateliê. Desesperada, Corina procura o Arnaldo, que joga do automóvel uma cédula de cem mil-réis, que é perdida na rua, abandonando Corina a vagar pelas ruas, antes de ser levada a um bordel. O poema "Tu" descreve a cena:

> Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea
> toda insultos nos olhos,
> toda convites nessa boca louca de rubores!

A questão da virgindade é levantada no romance pela história de Eleonora, aluna da Escola Normal que pretende casar-se com Alfredo Rocha, "moço rico" que reside no Hotel Esplanada, no dia da formatura. Encontrando-se com Alfredo na confeitaria tradicional das normalistas, ela é levada a uma casa qualquer na Penha, onde cede, embora contra a vontade: "Lhe daria tudo, menos a virgindade". Entregue de volta no Brás, não acredita em mais nada, nem fala. Encontra-se presa entre os preconceitos de uma família tradicional e a liberdade que deseja como jovem:

> O pai de Eleonora ganha seiscentos mil réis na repartição. Fora os biscates. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas.
> Uma preta ajuda o serviço da casa.

Mas no caso dela o desfecho é diferente, pois casa no juiz, vai para a sociedade e entra nas "portas de ouro da grande burguesia". Consegue a liberdade completa que o dinheiro possibilita.

Em outra cena, os adeptos do Automóvel Clube "da alta" ("No Brasil não tem onde gastar! Terra miserável!") descrevem como roteiro de filme a "aventurinha" do assalto à casa de uma moça que os tinha acompanhado, mas se recusava a ceder, nem por presentes ou dinheiro: "Foi um susto dos diabos… Eu agarrei a pequena na cama… Virgenzinha em folha…". Flagram a sua impunidade, porque são filhos de políticos.

O tema da legitimidade e da justiça social percorre ambas as obras. No poema "Os cortejos", o retrato dos homens da cidade antecipa o grande mundo social do romance:

> Giram homens baixos, fracos, magros…
> Estes homens de São Paulo
> todos iguais e desiguais,
> quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
> parecem-me uns macacos, uns macacos

No Brás, as "longas filas de filhos naturais da sociedade" não recebem a legitimidade que a burguesia confere: "Capitalistas seduzem criadas. Condessas romanticamente amam tratadores de cavalos". Referência a Migdal, cartel de judeus corruptos que mandavam jovens do leste da Europa ao Brasil para prostituição, onde algumas acabaram se

casando na aristocracia rural paulista.[9] A Migdal foi fonte das "francesas" procuradas pelos "condes progressistas" e "reizinhos rurais": "São meia dúzia de casadas, divorciadas, semidivorciadas, virgens, semivirgens, sifilíticas, semissifilíticas. Mas de grande utilidade política". A dupla condição de mulher da vida e mulher da sociedade faz parte da evocação das costureirinhas realizada por Mário no poema "Tu": "E serás sempre, morrente chama esgalga,/ meio fidalga, meio barregã".

O direito à cidadania brasileira dos imigrantes é focalizado em ambas as obras. Na "Paisagem n. 2", no meio do inverno paulistano, gritam "Italianinha, torna al tuo paese!". Quando a ativista Rosinha Lituana é presa, no romance, é ameaçada de expulsão, "No interrogatório, comunicam-lhe que a vão expulsar. — Você é estrangeira! Mas ela não conhece outro país. Sempre dera o seu trabalho aos ricos do Brasil… Mas deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça".

O romance não deixa de denunciar e satirizar as falsas feministas, "… as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz". Entre saudades da França, tomam *cocktails* e fofocam sobre a moda, enquanto criticam mulheres que trabalham, professoras e secretárias, desqualificam operárias do voto por analfabetismo. No terrível "Ode ao burguês", o poeta conjuga o pouco dinheiro dedicado sem sinceridade às artes ("gemem sangues de alguns mil-réis fracos") para as filhas imitarem os lugares-comuns da cultura europeia: "para dizerem que as filhas da senhora falam o francês/ e tocam o 'Printemps' com as unhas!". As filhas exigem presentes caros de pais sem meios:

> — Ai, filha, que te darei pelos teus anos?— Um colar… — Conto e quinhentos!!!
> Mas nós morremos de fome!

O carnaval nos bairros dos imigrantes é evocado, tanto no poema "Noturno" quanto no capítulo do romance, "Ópio de cor". Numa noite de calor sob as luzes do Cambuci, o poeta proclama "Arlequinal! Arlequinal!". Vê corpos de mariposas e cheira perfume de heliotrópios: "Os diabos andam no ar/ corpos de nuas carregando". Sente a lassitude de saias e gravatas cor-de-rosa, "a liberdade dos lábios entreabertos". Passam bondes riscando fogos pelas ruas: "Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!". No romance, no bairro do Brás, os burgueses passam nos automóveis procurando "carne

9. Tema do curta-documentário de Verena Kael e Matilde Teles, *Aquelas mulheres*, de 2012.

fresca e nova". Aparece uma borboleta de lantejoulas e serpentinas, "Pierrots vermelhos. Arlequins, Dominós. Fantasias irreconhecíveis". A atmosfera intensifica o erotismo anunciado pelo poema: "As meninas atiram-se como gatas… Mocinhas urram histericamente… Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas…".

O retrato da Pauliceia nas duas obras é também autorretrato, comunicando a vivência urbana dos autores e dos colegas modernistas. Numa das poucas resenhas do romance, Ary Pavão afirma que "os personagens principais — todo o mundo reconhece".[10] As duas obras têm em comum a figura de Oswald de Andrade, o modernista que apresentou Mário à Pauliceia na coluna "Meu poeta futurista" (1921), voltando ele mesmo a aparecer nos versos célebres de Mário: "Passa o Oswald de Andrade/ Mariscando gênios entre a multidão". Esposo de Patrícia durante a composição do romance, Oswald é o personagem Alfredo Rocha, enquanto Patrícia se autorretrata na personagem Otávia. O romance avança na sátira dos próprios modernistas. Numa cena que reproduz maliciosamente as soirées modernistas, Patrícia leva o leitor para o salão modernista de d. Olívia Guedes Penteado, na rua Conselheiro Nébias, lugar de encontro de jovens artistas e da elite social, num salão grande com obras de arte moderna (Picasso, Léger, Tarsila, Di Cavalcanti, Gomide, Malfatti, Segall etc.) e um piano de cauda. São caricaturados impiedosamente à base dos encontros a que Patrícia poderia ter assistido por volta de 1929:

> A burguesia combina romances medíocres. Piadas deslizam do fundo dos almofadões… O caviar estala nos dentes obturados… Da parede central, um Chirico trágico espia sem olho a espádua nua que Patou despiu no vestido da anfitriã. Dona Finoca, velhota protetora das artes novas, sofre os galanteios de meia dúzia de principiantes… A garçonnière tem uma porção de preciosidades seculares e futuristas. Passa no ambiente um desespero sexual de desagregação e de fim. A burguesia se diverte.

Com Alfredo Rocha, o romance faz um retrato crítico, porém compreensivo, do autor modernista Oswald de Andrade, talvez o único em ficção. Aparece no início de uma transformação social, enquanto lê Marx no conforto de um apartamento no Hotel Esplanada, cheio de dúvidas, quando chega a aprendiz Otávia para entregar três vestidos:

10. Em *Bronzes e plumas*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

> — Você pensa que estou tentando abusar de uma trabalhadora? Engana-se. Pessoalmente você não me interessa… É a sua classe…
> — Claro! Somos nós que lhe damos este luxo! *Of course! We're the ones who give you this luxury!*
> — Você se engana. Este conforto me pesa.

Dentro das "paredes isolantes" dos círculos da elite, Alfredo se sente alienado e inútil. Tenta se juntar à classe trabalhadora com o marxismo recém-encontrado: "Alfredo procura gostar da comida pobre e malfeita. Sente-se feliz. Não acha mais abominável, como antes, o Brasil. Não deseja mais afundar a sua neurastenia individualista em nenhum pitoresco… Sem saudades dos hotéis do Cairo nem dos vinhos de França".

Além do Oswald, há uma conexão biográfica entre Patrícia e Mário, uma vez que Patrícia recebeu o diploma do Conservatório Dramático e Musical, onde conheceu o professor poeta, rememorado numa coluna da década de 1940:

> Mário de Andrade tinha um riso largo de criança, na minha infância, eu roubando frutas no tabuleiro da casa que tinha perto do Conservatório, na avenida São João, e nós meninas sem saber que aquele professor comprido e feio, de riso de criança grande, era um poeta, comia amendoim abrindo o clã do jabuti, e ninguém de nós no piano, na sala, na rua, na porta, pressentindo "depois de amanhã o porvir, sim, o porvir…". Nenhuma de nós sabia que o poeta era o poeta, que o professor fosse outra coisa.[11]

A cidade é retratada nas duas obras em cenas soltas de um teatro urbano: "São Paulo é um palco de bailados russos", "Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora", exclama o poeta da Pauliceia; "O largo da Sé é uma gritaria", "O viaduto do Chá estremece sob os bondes raros", proclama o romance. Dividido em dezesseis capítulos, *Parque industrial* é estruturado em verdadeiras vinhetas sociais em que desfilam as fábricas, ruas, instituições e habitantes da Pauliceia. O fio condutor é a vida de cinco mulheres protagonistas, ligadas pelo trabalho, pelo bairro e por uma questão de consciência de sua condição. No livro de Mário, os 22 poemas apresentam uma sequência de cenas da cidade interpretada pelo poeta em passeio, o observador e narrador urbano, como se fossem os "Quadros de uma exposição" de Mussorgsky. Passa da narrativa e do

11. "Cor local: Depois de amanhã Mário de Andrade", *Diário de São Paulo*, 23 fev. 1947.

retrato para a performance musical, com o inesperado "oratório profano", conclusão e quase epílogo, no qual a população da cidade é convocada, reunida na área do Teatro Municipal, do viaduto do Chá e do Anhangabaú e separada por idade, status e dinheiro.

No *gran finale* da *Pauliceia desvairada*, a cidade vira espetáculo, o "oratório profano" é como que um teatro de agressão e loucura, regido por uma epígrafe shakespeariana, a exclamação de Ofélia quando dá conta da loucura de Hamlet: "*O, Woe is me, to have seen what I have seen, to see what I see!*". Na forma de uma fantasia musical, "As Enfibraturas do Ipiranga" são uma apoteose que faz lembrar os concertos extravagantes no Brasil do virtuoso Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Na Pauliceia, os coros gigantes amassados no Anhangabaú, representando opiniões de setores sociais opostos, se desafiam e se insultam mutuamente nos seus cantos. Os quatro grupos se confrontam musicalmente: os escritores renomados e estabelecidos, os milionários e burgueses, os operários e gente pobre e os jovens patrióticos. Cada grupo recebe uma apelação (*Os Orientalismos Convencionais*, *As Senectudes Tremulinas*, *Os Sandapilários Indiferentes*, *As Juvenilidades Auriverdes*) semelhante às dos grêmios esportivos ou artesanais. O modelo para a grande competição coral é a ópera de Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), na qual o jovem tenor, Walter von Stolzing, referenciado por Mário, precisa ganhar a competição de canto dos artesãos de Nürnberg no dia de S. João para conseguir a mão da moça, Eva Pogner. Essa competição Mário transfere de Nürnberg para São Paulo e atualiza em termos sociais. No oratório, a última "cantiga de adormentar" cantada por "Minha Loucura" (soprano), ao pregar a Paz Invulnerável, mantém a estética de Schopenhauer que influiu na ópera wagneriana, ou seja, a consciência nobre das consequências da vaidade e do sofrimento.

No romance, as forças cívicas opostas estão reduzidas a duas, o proletariado e a alta burguesia, contrastadas numa dialética social e ideológica que denuncia as condições do trabalho e expõe o sofrimento do mundo do proletariado: "As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço… O nosso suor se transforma diariamente no champanhe que eles jogam fora!". Expulsa da igreja, sem trabalho e sem amor, a trabalhadora Corina é reduzida à prostituição e à fome. O bairro do Brás apela para a consciência do mundo: "Brás do Brasil. Brás de todo o mundo". As instituições da cidade frequentadas pelas personagens do romance, contrastando com as livrarias, os hotéis, clubes e restaurantes referidos nos poemas, são na visão dos anos 1930 os hospitais, as fábricas, os cortiços, as cadeias e os bordéis. A cidade é mais uma vez espetáculo e performance, comparável no seu contexto político às lutas sociais nas "Enfibraturas". Comparte-se

com o romance o espírito de domínio sobre a cidade que o poeta proclama no poema "Paisagem n. 4":

> Rápidas as ruas se desenrolando,
> Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos
> Este orgulho máximo de ser paulistamente
>
> Lutar!
> A vitória de todos os sozinhos!…
> As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados
> Ponhamos os (Vitória!) colares de presas inimigas!
> Enguirlandemo-nos de café-cereja!

Relido hoje, *Parque industrial* mantém a vivacidade das cores, dos retratos concisos e expressivos, das fórmulas retóricas e da simplicidade de organização. O que o crítico de arte Geraldo Ferraz identificou como certa qualidade rudimentar do romance, também presente nos primeiros romances de Jorge Amado — o emprego de slogans políticos, tipos sociais rígidos, narração no presente do indicativo, por exemplo —, merece ser reavaliado em termos da poesia, das artes plásticas e do expressionismo modernistas.

A caracterização e a temática ideológicas de *Parque industrial*, longe da complexidade psicológica conhecida no romance social realista, podem ser mais bem avaliadas como vertentes da estética do retrato urbano modernista. O retrato da costureira mulata Corina, por exemplo, mantém o estilo do quadro "Cariocas" (1926), de Emílio Di Cavalcanti, e de retratos expressionistas de Anita Malfatti e Lasar Segall. O muro social literário no romance, exemplificado pelo mundo social e pelo comício no largo da Concórdia, pode ser comparado às paisagens de Cândido Portinari ou Cícero Dias. A qualidade estética rudimentar do retrato modernista encontra em *Pauliceia desvairada* e *Parque industrial* um equivalente literário, no close-up das personagens urbanas enfocadas com uma forte crítica social. Ao passeio do poeta em 1922, Patrícia acrescenta novos detalhes da vida paulistana. O tom ideológico, no qual Ary Pavão percebeu "a violência e o brilho do seu temperamento revolucionário", contribui para o primitivismo social e estético. Recapitula em prosa de expressão plástica muitas das críticas que Mário de Andrade fizera à capital paulista, lidas na Semana de Arte Moderna e incorporadas na *Pauliceia desvairada* da década anterior. Quando Corina e Pepe, "vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipoca

para a mesma cama", imaginemos que lá fora, "das janelas de palácios, teatros, tipografias, hotéis… cresce uma enorme vaia de assovios, zurros, patadas".

Kenneth David Jackson é professor de literatura luso-brasileira na Yale University e autor de *Machado de Assis: A Literary Life* (Yale, 2015), entre outros livros.

“Extraordinária floração”: Mário de Andrade lê o romance de 30

Marcos Antonio de Moraes

RESUMO: Partindo da listagem dos “dez melhores romances brasileiros”, definida por Mário de Andrade, em março de 1939, na *Revista Acadêmica* do Rio de Janeiro, este artigo busca recuperar os pressupostos judicativos do escritor modernista no que tange às obras ficcionais da década de 1930 – de autores como Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Octávio de Faria, José Lins do Rego, Erico Verissimo e Amando Fontes.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; romance de 30; historiografia literária, crítica literária; método crítico

ABSTRACT: *Taking into consideration the list of the “ten best Brazilian novels,” defined by Mário de Andrade, in March 1939, in the Academic Journal, this article tries to recover assumptions by the modernist writer, with respect to the fictional works of the 30´s – authors like Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Octavio de Faria, José Lins do Rego, Erico Verissimo and Amando Fontes.*

KEYWORDS: *Mário de Andrade; novel from the 30´s; literary historiography, literary criticism; critical method*

O número de agosto de 1939 da *Revista Acadêmica* do Rio de Janeiro, "viva [...] manifestação da intelectualidade moça do Brasil",[1] estampou a colaboração de Mário de Andrade no "inquérito" que se propunha a definir "quais os melhores romances brasileiros". Cumprindo a "leviandade de votar",[2] o então responsável pela coluna "Vida Literária", do *Diário de Notícias* carioca, compõe a lista com as dez obras de sua predileção, arrolando, na sequência: *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de Manuel Antônio de Almeida; *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto; *João Miguel* (1932), de Rachel de Queiroz; *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado; *Mundos mortos* (1936), de Octávio de Faria; *Doidinho* (1933), de José Lins do Rego; *Caminhos cruzados* (1935), de Erico Verissimo; e *Os corumbas* (1933), de Amando Fontes.[3]

Refletindo sobre o significado, a representatividade e os critérios da enquete, Mário divulga, em novembro, no mesmo periódico, a crônica "Um inquérito", na qual flagra "vários defeitos de inquirição", entre eles as porosas fronteiras entre novela e romance, a desfavorável situação dos "romances cíclicos", que adquirem sentido pleno em relação ao conjunto ao qual pertencem, a "variedade de critérios históricos" e o aleatório limite numérico estabelecido pelo concurso. Em face de tantas indefinições, compartilha as vicissitudes de sua seleção, que, por fim, "infelizmente", deixara de fora o "importantíssimo" *Angústia* de Graciliano Ramos, título que vinha tendo "primazia" nas indicações de outros participantes.[4] Justifica-se, ludicamente, entremostrando

---

1. Andrade, Mário de. "Um inquérito". *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 62. As citações da obra de Mário de Andrade neste artigo receberam atualização ortográfica de acordo com a norma vigente, considerando-se as idiossincrasias linguísticas do autor.

2. Id., p. 65.

3. Andrade, Mário de. "Quais os dez melhores romances brasileiros". *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 61.

4. No Prêmio Lima Barreto, patrocinado pela *Revista Acadêmica*, Mário de Andrade, membro do júri, declara, em 1937, seu voto a *Angústia*, justificando-se: "Um ser medíocre, pouco inteligente, vulgarmente inculto. Pensa medíocre, com pouca inteligência e a incultura mais chã. Mas Graciliano Ramos, numa equidade opulenta, mostra que com a mesma violência e a mesma insolubilidade vital, o operário inculto, o filósofo requintadíssimo e o amanuense pensam. Lido o romance admirável, ninguém mais deseja ser operário ou caipira, pra não ter seus tamanhos pensamentos. Com a decisão impiedosa de não fazer do caso que nos conta um 'caso', *Angústia* como que revaloriza o pensamento com os botões, pondo afinal numa prática tangível a noção dos seres iguais. É o diabo...". Apud: Antelo, Raul (Org. e notas).

o caráter excludente das preferências: "Mas a culpa é menos minha que… da sorte. Escolhidos primeiramente cinco ou seis romances que me pareceram fundamentais, não consegui resolver sobre os casos restantes, em que havia maior número de livros que vagas a preencher. Entreguei à sorte essa votação final, e embora satisfeito pelos livros sorteados, fiquei profundamente triste pelos que a sorte deixou de escolher...".[5]

Ao delinear um espectro de obras-primas da ficção brasileira, o criador de *Macunaíma* realça, numa perspectiva inicialmente cronológica, as *Memórias de um sargento de milícias*, narrativa folhetinesca sobre a qual se debruçará para engendrar, em 1940, o prefácio da edição de luxo, no catálogo da editora Martins, estudo incorporado, em 1943, em seu *Aspectos da literatura brasileira*. Para o crítico, Manuel Antônio de Almeida lograra construir, articulando folhetins, "um dos romances mais interessantes, uma das produções mais originais e extraordinárias da ficção americana". Embora lhe parecesse que o autor se descuidava da linguagem, "coisa aliás muito comum no tempo dele", possuía "estilo firme, expressivo, colorido, original". Impunha-se "pela graça" com que descrevia "os costumes e a caricatura irresistível" da gente do tempo.[6]

Sobre a presença de Machado de Assis em sua tabela valorativa, Mário distingue na crônica da *Revista Acadêmica*: "*Brás Cubas* a meu ver é uma obra-prima, *Quincas Borba* é uma criação apenas magnífica: mas os dois romances juntos se tornam […] uma das criações mais extraordinárias, mais originais e mais fortes da novelística nacional".[7] Na série de três rodapés, em junho de 1939, colocando na ordem do dia o cente-

----

Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda. 1934-1945. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 44. Na crítica "A psicologia em análise", no *Diário de Notícias*, em 26 de novembro de 1939, retoma a obra do autor alagoano: "Graciliano Ramos é que, com *Angústia*, se não nos deu o seu melhor romance (eu, por mim, ainda prefiro o *São Bernardo*) construiu uma das mais fortes análises psicológicas do romance brasileiro. […] Graciliano Ramos, além do artista da frase que é, escritor dos mais castiços, embora tímido de sua linguagem brasileira a meu ver, Graciliano Ramos é um vigoroso analista". ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins/INL-MEC, 1972, p. 156. Cabe assinalar que os textos incluídos em *O empalhador* foram reelaborados pelo autor na transposição do jornal para o livro. Cf. SÁ, Marina Damasceno de. O empalhador de passarinho, *de Mário de Andrade. Edição de texto fiel e anotado*. 2 v. São Paulo, 2013. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientação: Telê Ancona Lopez.

5. ANDRADE, Mário de. "Um inquérito". Op. cit., p. 65.

6. ANDRADE, Mário de. "*Memórias de um sargento de milícias*". *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins/MEC, 1972, pp. 125; 134; 135; 139.

7. Id. "Um inquérito". Op. cit., p. 63.

nário do criador de Brás Cubas, o crítico o vê como exemplo de mais alto grau de consciência técnica no campo cultural do país, pois "como arte, ele foi o maior artesão que já tivemos".[8] A percepção, claramente estratégica dos pressupostos críticos alardeados na imprensa, vinha bem a calhar, com força desmobilizadora do "espontâneo técnico"[9] que Mário de Andrade flagrava em muitos dos artistas de sua época.

A fim de justificar a inserção dos nomes de Aluísio Azevedo e de Lima Barreto na listagem, Mário perscruta, na história literária brasileira anterior ao movimento modernista, a consistência de projetos de narrativa ficcional. Consolida um drástico julgamento crítico:

> Romancistas, com real estofo de romancistas, só tivemos incontestavelmente três, no passado: José de Alencar, Aluísio de Azevedo e… creio que são só dois! Queria acrescentar o analista admirável do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, mas embora o tenha como criador insubstituível de um dos dez melhores romances nacionais, não guardo a impressão […] que Lima Barreto seja um romancista inato, tanto como os outros dois citados. Porque a obra dele se ressente de uma tal impulsividade crítica dos fatos, das classes e da sociedade em geral, que, mesmo nos romances, frequentemente assume a agudez e a violência do panfleto.[10]

O ostensivo posicionamento crítico de natureza social ("classes", "panfleto"), que, para Mário, desfibraria a força da obra de Lima Barreto, não tinha entrado, em 1934, no cômputo da avaliação da prosa de Aluísio, autor que também lançou (a distância) um olhar sobre as margens. Escrevendo ao amigo Manuel Bandeira, valoriza a tessitura e a engrenagem da narrativa "realista" que contrapõe, com a violência da exploração, o taverneiro João Romão e a negra Bertoleza:

> Reli ultimamente com verdadeiro assombro *O Cortiço* de Aluísio. Saí dele com a convicção de que não apenas é um dos maiores livros (de literatura) nacionais, mas uma das obras mais primas do Realismo universal. Que segurança no desenho dos caracteres, que poder de narração, que arquitetura bem feita! Fiquei entusiasmadíssimo.[11]

---

8. Id. "Machado de Assis – I". *Aspectos da literatura brasileira.* Ed. cit., p. 95.
9. Ibid.
10. Id. "Um inquérito". Op. cit., p. 64-5.
11. Moraes, Marcos Antonio de (Organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade*

O exemplar de *O Cortiço* nas estantes da biblioteca de Mário de Andrade abriga, na abertura do décimo capítulo, a anotação a lápis desse leitor habituado a deixar nos livros rastros de seus exercícios reflexivos. Na passagem descrevendo os faustosos preparativos da festa no sobrado do comerciante português Miranda, que comemorava o recebimento do título de Barão do Freixal, registra:"Uma das páginas mais fortes, mais incisivas, mais verdadeiras, e ao mesmo tempo, mais bem inventadas da nossa literatura".[12]

Esses grandes nomes da ficção nacional "mortos e consagrados" não podiam, segundo o crítico, ombrear com os prosadores de sua geração, no que se referia à potência de fixar a "realidade documental" do país. Para ele, o romance, "além de sua validade artística livre", devia ser estimado como "uma das formas documentadas mais importantes de uma raça, de uma sociedade, de uma época histórica", vivenciadas ou restituídas pelos autores. Esse instrumento de conhecimento da matéria histórica, racial e identitária levava Mário de Andrade a supor que "jamais o Brasil viveu uma fase tão rica e tão importante de criação novelística, como a contemporânea". Sobre esse julgamento arrebatado, garantindo a maturidade da ficção nacional, pairava a dúvida apenas acerca da faculdade que essa produção teria de concretizar a "profundeza da análise psicológica", em sintonia com o "progresso universal da psicologia",[13] embora também sob esse aspecto os novos escritores lhe dessem a impressão de superar os prosadores oitocentistas.

Em 1º de outubro de 1939, Mário compõe no artigo "O romance paulista", em *O Estado de S. Paulo*, um elenco de "expressivas personalidades" da prosa de ficção, na década de 1930, da qual faziam parte "Érico Veríssimo, Telmo Vergara, Ciro dos Anjos, Marques Rebelo, Octávio de Faria, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Lins do Rego, Amando Fontes e vários outros".[14] Em agosto desse ano, alguns desses autores tinham recebido do crítico, na crônica "A raposa e os tostões" — aguilhão

----

& Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001, p. 590.

12. Devo a indicação à pesquisa de iniciação científica (PIBIC-USP) *Mário de Andrade e o naturalismo brasileiro*, levada a termo em 2009 por Daniel Abreu, sob minha orientação. O exemplar da obra no acervo de Mário de Andrade, atualmente no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, foi editado em 1925, pela Garnier (Rio de Janeiro/ Paris).

13. Andrade, Mário de. "Um inquérito". Op. cit., p. 64.

14. Id. "O romance paulista" (1º out. 1939). *Vida Literária*. Ed. prep. por Sônia Sachs. São Paulo: Edusp/ Hucitec, 1993, p. 110.

nos literatos "ignorantes dos problemas da forma" —, uma síntese interpretativa de suas obras, para distingui-los dos autores de um segundo escalão. Sublinha o "cuidado artístico admirável" de Graciliano Ramos, "a personalidade torrentosa" de José Lins do Rego, a "esplêndida força comunicativa" em *Jubiabá*, de Jorge Amado, a "profundeza humana impregnante" de *João Miguel*, de Rachel de Queiroz.[15]

O Quinze, estreia literária de "uma criaturinha do Ceará, com dezenove anos", recebeu o aplauso de Mário de Andrade no *Diário Nacional* de São Paulo, em 14 setembro de 1930. Para o crítico, Rachel vinha "enriquecer muito a já feliz literatura das secas", retratando a "seca de verdade", nas "proporções exatas", com o assombroso cortejo de sofrimentos, portanto "uma conversão à humanidade". Afastava-se, dessa forma, dos sertões criados por Euclides da Cunha, escritor "magnífico", mas "literato da maior literaría", que, na percepção do resenhista, apenas transfigurava o espaço árido em obra de arte. Nesse sentido mostrava-se infecundo, deixando de provocar "uma noção tangencial dos nossos deveres pra com o Nordeste". O artigo empenha-se em consagrar a prosa regionalista da jovem ao assegurar que "os outros escritores da seca criaram obras-primas literárias. Como artistas, como criadores se conservam muito acima de Rachel de Queiroz. Mas essa moça inventou a obra-prima também: Obra-prima, 'tout court'".[16] No juízo crítico, entrava em consideração o empuxo pragmático da expressão literária, cabendo a ela a mobilização de consciências.

Com o encerramento das atividades do *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático, em decorrência da derrota paulista da Revolução de 1932, periódico no qual Mário de Andrade colaborava desde agosto de 1927, a assinatura dele em estudos de literatura vai rarear até março de 1939, quando assume o rodapé semanal no *Diário de Notícias*. A atuação no *Diário de S. Paulo*, de 1933 a 1935, privilegiou a resenha musical e de artes plásticas, estudos de folclore e o memorialismo. Guindado, entre 1935 e 1938, ao posto de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, teve menos oportunidade para o exercício das apreciações públicas dos textos literários em circulação. Sobre a ficção brasileira do período, contudo, exarou sucintos pareceres na *Revista Acadêmica*, na qual deixou estampar, em 1936, carta endereçada a Luís Martins, comentando *Lapa*; a mencionada justificativa de voto em *Angústia*, em 1937; assim

15. Id. "A raposa e o tostão" (27 ago. 1939). *O empalhador de passarinho*. Ed. cit., p. 102.

16. Id. *Táxi e Crônicas no* Diário Nacional. Organização, introdução e notas Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 251-2.

como a mensagem ao autor de *Rua do Siriri*, Amando Fontes, e a leitura de *Pedra bonita*, de José Lins do Rego, em 1938.

Em fevereiro de 1937, escrevendo a Murilo Miranda, jornalista moço à frente da *Revista Acadêmica*, Mário de Andrade defende *Caminho de pedras* de Rachel de Queiroz, afirmando ter "gostado muito do livro". Frisa os pontos fortes do romance, recuperando ângulos do entrecho:

> a mesquinhez pulha dos indivíduos, a amargura sofrente de todos, a incapacidade como que por fatalidade, a dedicação por um ideal mais sonhado que entendido, o ambiente parado das cidades nordestinas (com exceção do Recife), a quantidade inflexível de sol que está no livro, a pureza da linguagem *natural*, sem a menor pesquisa: é a Rachel de Queiroz grande romancista.[17]

Ao inscrever seu nome na coluna "Vida Literária", em 1939, Mário explicita seus pressupostos críticos, "antes de mais nada uma procura do essencial", atividade compromissada em "sintetizar e classificar" o "menos possível" os livros sobre os quais se detivesse. Para ele, em síntese, a crítica "não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades 'mais' perfeitas, que ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem".[18] Ambicionava, assim, apreender a potencialidade das obras em espelhar os traços caracterizadores ("identidade", "imagem") da experiência coletiva ("cultura"). Nesse início de atividade, desvelava parâmetros, ao considerar que sua própria obra de criação "jamais [...] alcançaria as alturas" de Murilo Mendes, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Amando Fontes, Octávio de Faria e de Rachel de Queiroz.[19]

Em "Nem tanto nem tão pouco", em julho de 1939, Mário se refere, de passagem, à escritora nascida em Fortaleza, "tão excepcional na criação de ambientes-sínteses".[20] Assina, em setembro, o estudo sobre o romance *As três Marias*; deixa, nas páginas do volume que teve em mãos, indicações prévias para a elaboração do texto jornalístico,

---

17. ANTELO, Raul. Op. cit. p. 44.
18. Andrade, Mário de. "Começo de crítica" (5 mar. 1939). *Vida Literária*. Ed. cit., pp. 14-5.
19. Id., p. 12.
20. Id. "Nem tanto nem tão pouco" (16 jul. 1939). *Vida Literária*. Ed. cit., p. 83.

julgando a linguagem de Rachel "perfeita" e sublinhando a "agudeza extraordinária de observação".[21] Na imprensa, sentenciou estar diante de "uma das obras mais belas e ao mesmo tempo mais intensamente vividas" da literatura daquele período.[22] Detectou o estágio de "cristalização" artística de uma narrativa que se ligava "a uma das mais altas dentre as nossas tradições romanescas, a de Machado de Assis", consolidando uma expressão "clássica, em sua simplicidade e firmeza de dicção".[23] O apuro formal casava-se com o vigor da observação, sob a óptica da feminilidade. A narrativa exprimia a "visão nova" da autora,

> fundamente desencantadas dos seres e da vida. [...] Livro triste, denunciando uma vida social bastante imperfeita e seres incapazes de se realizar com firmeza psicológica, embora viva nestas páginas a generosidade sempre pronta de mulher. Se trata mesmo duma obra muito feminina, em que se confessa toda a delicadeza irritável, todo o drama de solidariedade, toda a fraqueza satisfeita de si [...].[24]

No percurso interpretativo, surpreendendo a narradora em sua "tal ou qual fraqueza vingativa no analisar os homens", o crítico encontra espaço para trazer à baila *João Miguel*, romance no qual a autora teria obtido sucesso na construção do ponto de vista do protagonista em sua "tão poderosa humanidade".[25] Em novembro, em "A psicologia em ação", o concentrado reconto saído das prensas de Schmidt Editor em 1932 também mereceria elogio do resenhista, ao ser percebido como "intenso e tão dramático".[26]

Em janeiro de 1942, na primeira carta endereçada a Fernando Sabino, Mário de Andrade oferece as "impressões" da leitura das narrativas do livro de estreia do jovem mineiro, *Os grilos não cantam mais*. Evoca, em termos comparativos, a produção literária de Jorge Amado; para o contista de *Belazarte*, Sabino, aparelhado com "o sentimento da língua, como cultura e principalmente como estilo, como expressão de pensamento",

---

21. SIMÕES (O.D.N), Neusa Quirino. *Estudando a marginália: Mário de Andrade e a ficção brasileira 1920-1944*. 2 v. São Paulo, 1980. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Orientação: Telê Ancona Lopez. v. 1, p. 180.
22. Andrade, Mário de. *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 119.
23. Id., p. 115.
24. Id., p. 116.
25. Id., p 117.
26. Id. "A psicologia em ação" (19 nov. 1939). *O empalhador de passarinho*. Ed. cit., p. 152.

poderia “ir longe”, “mas não como um Jorge Amado, pouco trabalho, ignorância muita, criação de sobra”. Sinalizava para outra direção, aconselhando-o a “trabalhar dia por dia. Como um Machado de Assis”.[27]

Na alusão desabonadora à produção do romancista baiano talvez ecoassem as polêmicas em torno da atuação de Mário na coluna “Vida Literária”.[28] Exigindo dos jovens escritores o pleno domínio técnico da expressão literária, suscitou reações ácidas na imprensa. Jorge Amado, em agosto de 1939, na revista *Dom Casmurro*, sem assinar o artigo, exprimia seu desagrado com “o ‘mestre’ transformado no último esteta”, que “volta[va] a galope para o modernismo agora sem violência”.[29] Em sua réplica, o crítico paulista, nas páginas do *Diário de Notícias*, coloca-se diante da produção do criador de *Capitães da areia*:

> Esta crônica deriva, é certo, de uma nota saída recentemente a respeito da minha atitude crítica […] Sou incapaz de indiretas grosseiras, e não me refiro, pois, a quem escreveu a nota, pessoa que sempre admirei e continuo admirando, como romancista, o sr. Jorge Amado […].[30]

Realmente, Mário, em seu rodapé, lembrara-se das criações de Jorge Amado em pelo menos três oportunidades até o início da contenda. Em março, “Feitos em França” noticiando a tradução de *Jubiabá*, o julga “fortíssimo”, “onde algumas realidades brasileiras estão expostas com uma agudeza tão nítida que chega a doer”.[31] Quatro meses depois, em “Nem tanto nem tão pouco”, ajusta o foco sobre “Jorge Amado e Jorge de Lima

---

27. SABINO, Fernando (Org.). *Cartas a um jovem escritor e suas respostas: Fernando Sabino / Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 14; 15.

28. Em carta a Newton Freitas, em 1º de outubro de 1940, Mário de Andrade confidencia o seu desconforto em relação às atividades de Jorge Amado na imprensa, por ter “aceitado dirigir a página literária do *Meio Dia*”, periódico que o crítico considerava “a coisa mais nazista que Deus criou no meio dos vendilhões”. “Correspondência de Mário de Andrade”. Apresentação e notas de Newton Freitas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 17, p. 94, 1975.

29. [Amado, Jorge] – [Sem título]. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1939. Apud Moraes, Marcos Antonio de (Organização, introdução e notas). *Mário e o pirotécnico Aprendiz*: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. São Paulo: Ed. da ufmg/ ieb-usp/ Giordano, 1995, p. xxxiii.

30. Andrade, Mário de. “A raposa e o tostão” (27 ago. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., pp. 101-2.

31. Id. “Feitos em França” (26 mar. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 31.

poetizando sobre a documentação regional".[32] Em agosto, mostra a superioridade do baiano sobre o gaúcho Telmo Vergara, autor de *Estrada perdida*, ao forjar "orquestrações possantes, [...] rajadas de visão poética", das quais o ficcionista possuía "o segredo" e cujos "melhores exemplos estão no *Mar Morto*".[33]

Ao ler em 1936 o trágico entrecho amoroso vivido pelo marinheiro Guma e Lívia, Mário de Andrade endereça carta ao autor, assegurando que a obra lhe valia o título de "doutor em romance":

> você é o tipo do escritor verdadeiro, que é fatalmente escritor, e que por isso mesmo foi subindo, foi subindo. Calouro no *País do Carnaval* e no *Cacau*, já terceiranista no *Suor*, diplomado com distinção em *Jubiabá*, e já agora doutor completamente em *Mar Morto*.

Na apuração do juízo crítico do romance entrava "a boa escolha do assunto", a "realidade honesta com que foi tratado — ou a sensação de realidade honesta — o que é a mesma coisa em arte", assim como a "linda tradição de meter lirismo (e que delicioso lirismo!) de poesia na prosa". Tudo somado, afiançava na missiva ter gostado "imensamente" do livro.[34] Contudo, será *Jubiabá*, escrito aos 23 anos, desfiando a trajetória do espoliado negro Antônio Balduíno, que Mário incluirá entre os dez melhores romances nacionais.

Octávio de Faria não chegara aos trinta quando a editora José Olímpio estampou, em 1937, *Mundos mortos*, o primeiro volume da série "Tragédia burguesa". Mário de Andrade acompanhara as primeiras publicações do romancista, as quais propagavam considerações sobre Maquiavel, o catolicismo e a poesia de Schmidt e de Vinícius de Morais; podia, desse modo, externar, sem rodeios, em carta ao autor, em 5 de novembro de 1937, que nunca fora um "dos seus grandes admiradores", irritando-se "enormemente", sobretudo com o "pragmatismo católico" dele. A extensa mensagem, da qual Mário conservou cópia em seu arquivo, cumprindo "lealdade invencível", se propunha a moldar ampla análise do romance que tem como "admirável".[35]

---

32. Id. "Nem tanto nem tão pouco" (16 jul. 1939), *Vida Literária.* Ed. cit., p. 83.
33. Id. "Estrada perdida" (20 ago. 1939), *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 97.
34. Fernandes, Lygia (Org.). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968, p. 136.
35. Moraes, Marcos Antonio de. "Nos meandros de Mundos Mortos: Carta a Otávio de Faria". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros-USP*, São Paulo, n. 36, pp. 185-6, 1994.

A sequência de pontos fortes de *Mundos mortos* acumula-se no trecho final do texto epistolar, em termos relativamente sumários, não escamoteando os senões. Para o remetente, o livro "muito bem escrito" vertia-se "numa língua natural que a gente nem percebe que é boa, tanto ela faz bem em não aparecer". A "composição [...] magistral" traduzia a "grande técnica de romance", parecendo decalcado em "formas musicais". Embora "falta[sse] bastante imaginação", a criação "pensadíssima" se sustentava "como um bloco". Por fim, a narrativa possuía o "dom de empolgar", mesmo nas partes frágeis, como na constituição "bastante deficiente" da psicologia da personagem Roberto Dutra, cuja sensibilidade homossexual teria sido precariamente concebida pelo narrador a partir de uma "bestíssima conclusão moral de que o fenômeno da homossexualidade não passa de um grande engano de idade".[36]

A dimensão memorialística tinge o fecho do juízo crítico, quando Mário ressalta "a técnica poderosa", a "invenção genialíssima", com as quais a ficção "fez viver" Carlos Eduardo nas frases de seus companheiros ginasianos. O estudante, surpreendido pela morte nas páginas finais da ficção, desencava reminiscências doridas no crítico:

> lhe sou particularmente grato, porque se lhe tivesse contado o caso de meu mano mais novo, Renato, que morreu na mesma idade do Carlos Eduardo, um pouco mais novo, e também por um acidente, e que foi o mesmo "anjo" que Carlos Eduardo, você não teria descrito Renato com mais perfeição.[37]

Os vínculos entre realidade e ficção, no terreno da verossimilhança, tornam-se lugar de debate na carta. Ao apontar fragilidades na obra, Mário de Andrade deslinda a sua postura crítica, como "temperamento combativo" que "gosta de se espraiar nas dissensões".[38] No cenário construído pelo romance, onde circulam "seres *todos* absolutamente *todos* invulgares", o criador de *Amar, verbo intransitivo* tem a certeza de que "por mais que [...] tenha vivido, pelo menos em dois ambientes diversos de católicos, nunca se viu, nem po[dia] aceitar, existi[sse]".[39]

---

36. Id., pp. 189-9.
37. Id., p. 189.
38. Id., p. 188.
39. Id., p. 187.

A discussão imputando uma "grave insuficiência" na obra gira fundamentalmente em torno da construção psicológica das personagens. Para Mário, os rapazes não convenciam o leitor, pois se moldavam em "psicologia, excessivamente pensada", "muito libertada do corpo". Em sua argumentação, tece uma síntese problematizadora:

> acho que os rapazes ficaram bastante falsos como realidade humana, porque, por mais que você se conformasse a fazê-los expor em diálogos ou em períodos de discussão interior, a psicologia lá deles, você, como autor, não deixou de meter a sua colher-torta na psicologia dos rapazes. Quero dizer: esta se tornou por demais de autor, por demais experiente, para ser aceitável em todos aqueles dezesseis anos que estão vivendo no livro.[40]

Esmiuçando a natureza fatalizada das personagens na trama ("seres excessivamente lógicos, seres *fatais*"), detecta "talvez [...] o defeito principal" do livro, a incapacidade do autor em

> representar perfeitamente o bem e o mal. Falta em você a saudade do Bem. E falta também a saudade do Mal. Assim, mesmo nos rapazes rúins ou apenas maus do seu livro, permanece a pureza irrecorrível, dos anjos que se revoltaram contra Deus. São seres vindos de Satanás, feitos à imagem e semelhança de Satanás. Não são rapazes. Há no seu livro, sob este ponto-de-vista, uma imoralidade bem sutil. Mas poucos a perceberão.[41]

O "excelente romancista"[42] Octávio de Faria, citado em março de 1939, na estreia de Mário em "Vida Literária", reaparece, expressivamente, na sequência de rodapés. Na semana seguinte, as "críticas defeituosas" do ficcionista na esfera da poesia o mostram como "curiosíssima figura intelectual".[43] Em abril, o jornal lança luz sobre a natureza singular do "diálogo reflexivo" nos "admiráveis *Mundos mortos*", visto como "duma grande intensidade psicológica, em que são frequentes as largas tiradas de cada personagem, tiradas que só se justificam pelo vigor com que são construídas".[44] Em setembro,

---

40. Id., pp. 186-7.
41. Id., pp. 187-8.
42. Id. "Começo de crítica" (5 mar. 1939). *Vida Literária.* Ed. cit., p. 12.
43. Id. "Belo, forte, jovem" (12 mar. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 16.
44. Id. "Diálogos" (16 abr. 1939). *Vida Literária.* Ed. cit., p. 26.

Octávio se vê alçado ao "primeiro plano da ficção nacional", no artigo no qual as suas *Três tragédias à sombra da cruz* "não [...] parecem bem sucedidas" ao crítico, pois o "agitador doutrinário prevalecera demasiadamente sobre o artista".[45]

Em outubro de 1939, Mário se debruça sobre *Os caminhos da vida*, segundo volume da *Tragédia burguesa*, entendida por ele como projeto de elaboração de "um painel pacientemente pormenorizado, e provavelmente um verdadeiro processo, da burguesia".[46] De um lado, rechaça o "estilo desagradável, árido e grosseiro" do autor; de outro, destaca em Octávio de Faria a sua "força de analista de almas", pois "jamais a análise psicológica foi levada entre nós a esta riqueza de pormenorização nem a esta força convincente de verdade".[47] No mês seguinte, em outro de seus artigos, devotando-se à observação da moldagem psicológica na ficção brasileira, assevera que foi o escritor fluminense, até aquele momento, "o mais pormenorizador, o que leva[ra] a análise psicológica mais longe". Como parâmetro, presentifica as produções de Proust e Joyce, esclarecendo que não se tratava de imitação, "longe disso, mas porque a eles se assemelha no propósito de revelar ao mais possível o mecanismo psíquico".[48]

Empenhado em compreender o significado da "psicologia em absoluto" na obra de Octávio de Faria, Mário conservou, entre os papéis de seu arquivo, a anotação em folha avulsa, autógrafo a tinta preta, explorando o assunto, possivelmente para aproveitá-la na concretização de um futuro ensaio. A presença de rasuras revela o intenso fluxo de escrita, o pensamento crítico construindo-se no *currente calamo*:

> Mas onde é mais acentuada esta característica de tomar as psicologias em absoluto é na ausência total de observação do comezinho, do particular, do transitório psicológico. O sr. O. de F. isenta a sua análise de qualquer realismo mais verdadeiro, os seus personagens só vivem de vida profunda, mesmo os que são levianos, todos pensam ou agem exclusivamente em relação às suas psicologias gerais. [...] Todas as criaturas do sr. O. de F. só pensam e agem seriamente; quero dizer: tudo neles se converte à caracterização das suas psicologias absolutas. Tudo se converte para a acentuação e descrição daquilo que eles são em absoluto, e jamais aquilo que eles "também" são no relativo da vida cotidiana. De

---

45. Id. "Do trágico" (10 set. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 109.
46. Id. "Os caminhos da vida" (29 out. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 131.
47. Id., p. 132.
48. Id. "A psicologia em análise" (26 nov. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 158.

forma que embora os personagens sejam verdadeiros, embora a psicologia do sr. O. de F. é exclusivamente moralista — uma análise que por mais observações e pormenores que ajunte é uma síntese. Como Shylock ou o Cid, são síntese. Neste sentido, há uma ausência vertiginosa de realismo na análise do sr. O. de F. E embora a sua análise seja tão rica de pormenores, na verdade ela é de uma grande pobreza analítica, no sentido da verdade humana. Mas esta pobreza, no caso, não é exatamente um defeito. É antes um "caráter" do psicologismo do escritor, e pode ser até consciente e voluntária.[49]

A marginália de Mário de Andrade ilumina etapas de um percurso crítico em progresso. As considerações que deixou a lápis na página de anterrosto do exemplar de *Doidinho* de José Lins do Rego, em 1933, não permitiriam, por exemplo, supor que a obra tirada das prensas da editora Ariel do Rio de Janeiro cairia inteiramente em seu gosto, superando, em valor literário, as demais obras do ciclo da cana-de-açúcar publicadas até 1939, *Menino de engenho* (1932), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936), como também *Pureza* (1937), *Pedra Bonita* (1938) e *Riacho Doce* (1939), versando sobre outros temas regionais.

O registro das primeiras impressões do romance acusa o crítico insatisfeito com a narrativa da infância de Carlos de Melo no internato em Recife, sublinhando "a fraqueza criadora do autor". "Análises", "verdade", a figuração da infância, o "estilo" não atingem os mais altos patamares expressionais. Tendo por horizonte interpretativo certa noção de "símbolo", do território da psicanálise, a fragilidade da obra, para ele, residiria também no malogro da universalização (humanização) das vivências transpostas para a engrenagem ficcional. Na sinopse de Mário,

o livro, apesar de admirável, não vai sem uma certa monotonia. E esta, não deriva apenas do assunto, muito preso a uma realidade por demais objetiva (de que não escapam mesmo as observações e análises psicológicas) mas da maneira de ser do autor. Muito embora as análises sejam bem feitas, jamais são 'muito' bem feitas; muito embora a verdade seja verídica, jamais ela se torna clarividente; muito embora a criança, o menino se aproximem da meninice, jamais se tornam a meninice; e muito embora o estilo, a análise, a descrição sejam percucientes, jamais ferem, jamais escalpelam, jamais deslumbram, e

49. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo).

> sem ser superficial o livro, pelo seu autor, jamais fica profundo. Não tem aquela missão especial da arte, quer da arte pura como 'Alma minha', 'Virgens mortas' ou "Inocência", quer de qualquer arte interessada, de transformar de alguma forma fatos, ideias, personagens em 'símbolos'. A gente, se reconhecendo inúmeros momentos em Doidinho, e se agradando e mesmo alguma vez se iluminando nesse reconhecimento, não se integra nunca. Nem Doidinho é a gente, nem consegue ser uno, completo e virtual. Não existe no livro aquela grandeza virtual, profunda, imanente da arte maior, em que tal fato, ideia ou personagem se converte em símbolo (no sentido rico que a psicanálise percebeu e fixou no símbolo) e é pra nós de qualquer forma, uma fonte perene e sempre atual (no sentido do indivíduo ou da coletividade) de consolo, de lirismo, de prazer desinteressado, de interesse mediato (político, nacional, sexual, social, religioso, antirreligioso, etc. etc. qualquer). Essa grandeza da extrema veridicidade do livro é ao mesmo tempo denunciadora, por isso, da fraqueza criadora do autor. Como imaginação criadora, Lins do Rego é uma inteligência pobre. O *Ateneu*, muito mais imperfeito, persevera maior. A comparação era, de resto, inevitável... (v. p. 193).[50]

Nas críticas difundidas por Mário na imprensa, em 1939, a obra de Lins do Rego torna-se paradigmática em seu propósito de se "aproximar da realidade pura e simples, e nos dar um norte verdadeiro (sempre seguindo a distinção de Gide)". Teria, assim, o condão de ultrapassar a "superficialidade das observações" a caminho de uma "profunda sublimação" da realidade. A resenha de junho também alude à "força íntima" do regionalista, capaz de gerar uma "obra monumental", com o seu "poder de caracterização psicológica, que sempre inventa mesmo quando apenas parece recordar".[51]

Focalizando, em novembro, *Riacho doce*, Mário realça a singularidade da "linguagem" ficcional do autor paraibano, a "mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos". Retrata-o como o "mais possante contador, o documentador mais fecundo e essencial da civilização e da psique nordestina; o mais fecundo inventor de casos e de almas".[52] Entra em pauta o vigor das caracterizações psicológicas em seus romances, ideia que será retomada em rodapés seguintes. Em "Repetição e música", ampliando a análise do romance que lança luz sobre os desajustes sociais provocados pela exploração

---

50. Cf. Simões (O.D.N), Neusa Quirino. Op. cit., v. 1, pp. 78-9.
51. Andrade, Mário de. "Nem tanto nem tão pouco" (16 jul. 1939). *Vida Literária.* Ed. cit., p. 83.
52. Id. "Riacho doce" (12 nov. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 137.

de petróleo em Alagoas, Lins do Rego ressurge como "um dos mais poderosos analistas de almas" da prosa no país.[53] No artigo "A psicologia em análise", tendo-o como "a maior personalidade de romancista que já tivemos", mostra como em seu último livro, assim "como já o fizera em *Doidinho*, em *Banguê*, em *Pureza*, […] quase que apenas analisa. É ação que nasce em função da análise psicológica". Em escalas de valores, contudo, para o crítico, fora Octávio de Faria quem pudera mais profundamente entranhar-se no universo mental das personagens.[54]

Em janeiro de 1942, dirigindo-se a José Lins Rego, Mário de Andrade vislumbra, em termos de prognóstico, o lugar de relevo que a obra do amigo teria na configuração do cânone literário nacional, em particular pela capacidade de transpor para a ficção a "vida brasileira" em sua essência social, em seu "caráter". Na carta, se mostra

> convencido mais que nunca que, além do valor singular de cada um dos livros de você, um dia hão-de perceber assombrados, a importância vasta do conjunto da sua obra. Você está fixando, mais do que qualquer sociólogo, um período da vida brasileira, o caráter de uma sociedade, e a significação crítica de uma tragédia mesquinha e implacável.[55]

Caminhos cruzados, do gaúcho Erico Verissimo, e *Os corumbas*, do paulista Amando Fontes, dispostos ao final da listagem de Mário de Andrade dos "melhores romances brasileiros", também exibem, na biblioteca do escritor, anotações de leitura.

No livro impresso em Porto Alegre, sob o selo da editora Globo, o crítico, ao longo das páginas, amealha indicações sumárias, entre as quais: "cena forçadíssima" (p. 123, capítulo 23), "Bastante Huxley demais, até o avião..." (p. 160, cap. 32), "[…] Armênio […]. Aliás que figura artisticamente sem relevo, por culpa do autor" (p. 166, cap. 33), "Que insistência absurda num detalhe sem grande caráter" (p. 213, cap. 50).[56] O volume acolheu igualmente notas de Mário em folhas de bloco, as quais iriam desaguar na

53. Id. "Repetição e música (2)" (19 nov. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 143.
54. Id. "A psicologia em análise" (26 nov. 1939). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 157.
55. Carta de Mário de Andrade a José Lins do Rego, 26 jan. 1942. Figueiredo Jr., Nestor Pinto de. "Vai continuando, seu Zé Lins, por favor vai continuando". *O Galo: Jornal Cultural.* Fundação José Augusto. Natal. Ano xii, n. 5, p. 12, jun. 2000.
56. Simões (O.D.N), Neusa Quirino. Op. cit., v. 1, pp. 92-5.

avaliação de *Saga* no *Diário de Notícias*, em 1º de novembro de 1940.[57] Dirige o olhar para a construção das personagens, para a psicologia que as define, não reconhecendo neles, todavia, o "*drama* da vida". Coloca o autor à sombra do inglês Aldous Huxley, o criador de *Contraponto* (1928): Erico "a todo instante perde o lugar de fazer criação [...] forte, empolgante. Dir-se-ia que ele não quer isso... Mas Huxley quer. E faz". Como veredicto, à guisa de conclusão, fabrica a *boutade*:

> Enfim ausência absolutamente total de qualquer *sturm*, qualquer *drang*, numa ausência absolutamente total (neste livro clímax) de qualquer criação psicológica mais inesquecível e necessária. Mas tudo de um apropositado, de um acertado, de uma mediocridade tão cômoda que chega a admirável.// E. Veríssimo é o grande romancista sem "romance".[58]

Palmilhando, na imprensa, em 1940, o universo ficcional de *Saga*, Mário de Andrade dirige-se ao autor, "grande romancista, possuidor de qualidades absolutamente excepcionais", exigindo dele o "maior rendimento" das "riquezas literárias" que havia amealhado em sua trajetória.[59] Recuperando-a, ganha destaque *Caminhos cruzados*, pela "harmoniosa unidade conceptiva", "uma espécie de obra-prima".[60] Se faltava à narrativa alguma "criação, mais rara de alma", vingava a "técnica de expor processionalmente em ação numerosos caracteres psicológicos".[61] Tudo somado, era possível professar a "genialidade" que Erico Verissimo "possui como ninguém nestas Américas".[62]

No exemplar de *Os corumbas* editado pela Schmidt carioca, na estante de Mário de Andrade, habitam poucos apontamentos, evidenciando, principalmente, nos grifos,

---

57. As notas acerca de *Caminhos cruzados* resultaram, possivelmente, de uma releitura da obra para a elaboração da resenha de *Saga*. Em 14 de setembro de 1940, Mário de Andrade escrevia à sua discípula musicóloga Oneyda Alvarenga: "se tenho de criticar um livro de Erico Verissimo, pra me repor dentro da espécie dele, sou obrigado a ler preliminarmente pelo menos dois dos livros anteriores dele. E não se trata apenas de 'refrescar as ideias', trata-se exatamente de reaver o conhecimento perdido. Tudo em mim fica memoriado como uma nebulosa". Alvarenga, Oneyda (Org.). *Cartas. Mário de Andrade/ Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 276.
58. Simões (O.D.N), Neusa Quirino. Op. cit., v. 1, p. 98.
59. Andrade, Mário de. "Saga" (1º set. 1940). *O empalhador de passarinho.* Ed. cit., p. 255.
60. Id., p. 249.
61. Id., pp. 249-50.
62. Id., p. 253.

o pesquisador da cultura popular interessado em expressões da esfera musical, relato de bailado folclórico e regionalismos linguísticos.[63] Embora, pelo que se sabe hoje, não tenha se referido a essa obra em particular em sua atividade crítica profissional, o nome de Amando Fontes, como referido anteriormente, galgava as "alturas" no "Começo de crítica", ao lado dos grandes nomes do modernismo. Em outubro de 1939, desponta como uma das "expressivas personalidades" no grupo dos romancistas da fase de 1930.[64] Atentando-se para o assunto do romance que recebeu o Prêmio Felipe d'Oliveira, ou seja, o mundo dos espoliados, pode-se supor que a ele talvez coubesse preceito crítico similar ao que Mário consagrou a *Rua do Siriri*, convalidado em carta ao autor: "a concepção de vida, o trágico quotidiano, a procissão dos seres, a infelicidade miúda, tudo isso está no livro magistralmente impresso".[65]

No panorama da novelística dos anos de 1930 — no qual a prosa produzida em São Paulo ocupava uma "subalternidade pobretona"[66] — Mário de Andrade contabilizava em sua coluna, em outubro de 1939, "três ou quatro romancistas de primeira ordem" sobrenadando uma "extraordinária floração" de livros. Em 1939, assumindo a postura de crítico profissional, a cavaleiro dessa "produção, cheia de brilho, com muitas obras excelentes mas necessariamente irregular e um bocado caótica", vê a possibilidade de "traçar algumas reflexões de ordem geral sobre o [...] romance contemporâneo".[67] Essas avaliações, como se viu, fundamentavam-se em um consistente cabedal de leituras.

A volumosa biblioteca do morador da Barra Funda paulistana, assim como a sua vasta correspondência revelam como ele, de fato, acompanhou o movimento editorial no Brasil. Recebeu de muitos autores, no decênio de 1930, exemplares com dedicatória: em *Doidinho*, pôde ler: "Para Mário de Andrade/ que não ligou ao meu/ 'Menino de Engenho' com/ a admiração de/ José Lins do Rego./ Avenida da Paz 1228"; em *João Miguel*, "Ao Mário/ de Andrade. / — o grande Mário — / toda a admiração/ de / Rachel."; em *Jubiabá*, "Para / Mário de Andrade/ amizade e/ admiração do/ Jorge Amado./ Rio, 1935"; em *Mundos mortos*: "A Mário de Andrade, /com a mais viva/

---

63. Cf. Simões (O.D.N), Neusa Quirino. Op. cit., v. 2, pp. 169; 289-90; 325.

64. Andrade, Mário de. "Romances paulistas" (1º out. 1939). *Vida Literária*. Ed. cit., p. 110.

65. Carta sem data, possivelmente de 1937. Fernandes, Lygia (Org.). *71 Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, [1968], p. 50.

66. Andrade, Mário de. "Romances paulistas" (1º out. 1939). Op. cit., p. 110.

67. Id., p. 107.

admiração e/ grande simpatia,/ oferece/ Octávio de Faria. Rio, 10.8.37"; em *Caminhos cruzados*: "A Mário de/ Andrade, com/ a velha admiração/ de/ Erico Verissimo."; em *Os corumbas*: "Para Mário de Andra-/de,/ alto e brilhante/ espírito,/ homenagem afe-/tuosa de/ Amando Fontes/ Rio, 22/7/1933"; em *Vidas secas*: "Para Mário de Andrade, com a velha admiração/ de/ Graciliano Ramos. / Rio, 1938".[68] Sobressai nestes oferecimentos, colhidos entre tantos outros, a recorrência da palavra "admiração", formulação a meio caminho entre o protolocar e o anseio da amizade, situando o polígrafo como um dos polos imantados da sociabilidade intelectual do tempo modernista.

Em outubro de 1939, Mário de Andrade constatava que a abundante produção ficcional que vinha acompanhando não lhe permitia a fixação de uma "síntese crítica", pois, em sua opinião, atravessava-se "uma fase de furiosa produtividade, [...] plenamente em meio de um período que nenhum sintoma ainda apresenta de esfalfamento". Cabia-lhe, nessas circunstâncias, enquanto resenhista profissional, "vagabundear pensativamente", perscrutando as diferentes experiências literárias em processo, portanto instáveis em seus propósitos estéticos. Se o julgamento ventilado nas colunas da "Vida Literária" não possuía um "caráter decisório",[69] as linhas mestras de seu pensamento crítico sobre o romance de 30 vinham se estabilizando ao longo dos anos, constituindo-se também em notas de estudo e testemunhos epistolares.

O debate sobre os vínculos entre literatura e realidade, a averiguação da força do discurso literário enquanto instrumento de compreensão da vida brasileira e mecanismo de modificação da sociedade, a observação da potencialidade da linguagem em transmitir o "caráter" nacional, a reflexão acerca das vicissitudes no domínio técnico da expressão, a discussão sobre diferentes modalidades de construção psicológica das personagens, no desígnio de humanizá-las, são ideias que, vestindo-se de variadas feições, emergem em muitas formulações interpretativas de Mário de Andrade nos anos de 1930. Acompanhando-se esses julgamentos críticos esparsos, sem costuras claramente fixadas, em particular em relação às obras que o escritor colocava entre as "melhores" da ficção nacional, distinguem-se aspectos significativos da vilegiatura intelectual de Mário.

---

68. Simões, Neusa Quirino. "Dedicatórias a Mário de Andrade". *Boletim Bibliográfico, Biblioteca Mário de Andrade*. Volume 42, número 4, outubro a dezembro de 1981; pp. 43; 44-5; 46; 48; 49. A dedicatória do autor em *Os corumbas*, não mencionada no artigo, pode ser lida no acervo bibliográfico de Mário de Andrade no IEB-USP.

69. Andrade, Mário de. "Romances paulistas" (1º out. 1939). Op. cit., p. 107.

Pensamento irrequieto, em meio à aragem sombria da Segunda Guerra Mundial, Mário de Andrade assina, em 1941, "A elegia de abril", colaboração no primeiro número da revista *Clima* de São Paulo. Ensaia um balanço de época, fisgando na ficção nacional de seus contemporâneos a recorrência da personagem "fracassado". A presença deste "herói novo",[70] lido como sintoma no fluxo histórico, exigirá dele, então, a releitura da experiência literária, cultural e ideológica brasileira.

Marcos Antonio de Moraes é professor no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

70. Andrade, Mário de. "A elegia de abril". *Aspectos da literatura brasileira*. Ed. cit., p. 189.

Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30

Ivan Marques

RESUMO: Escritores figuram como protagonistas em alguns dos principais romances da década de 30 e encarnam o tipo que Mário de Andrade, no ensaio "A elegia de abril" (1941), chamou de "fracassado nacional". Em obras como *Banguê* (1934), de José Lins do Rego, e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, Mário interpretou a presença recorrente de personagens fracos como um sintoma de que o homem brasileiro estaria "às portas de desistir de si mesmo". Tal situação se acha bastante próxima do impasse vivido em seus últimos anos pelo próprio escritor, bem como do desfecho melancólico de sua obra de maior relevo, *Macunaíma*, ponto de inflexão entre as duas fases do modernismo. O ensaio pretende discutir a reiteração da temática do fracasso na literatura de 30, levando em consideração outras questões importantes do período, a saber, o debate sobre o caráter nacional, a decadência do mundo rural e a ruína do projeto modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Escritores; impasse; fracasso; Modernismo.

ABSTRACT: *Writers figure as protagonists in some of the major novels of the 30´s and embody the kind that Mário de Andrade, in his essay "A elegia de abril" (1941), called "national failure". In works such as Banguê (1934), by José Lins do Rego, and Angústia (1936), by Graciliano Ramos, Mario played the recurring presence of weak characters as a symptom of that the Brazilian man was "at the gates of giving up on yourself". This situation is near the impasse lived in his later years by the writer himself, as well as the outcome melancholy of his work of greater importance, Macunaíma, point of inflection between the two phases of modernism. This essay discusses the failure of the theme of failure in the literature of the 30´s, taking into account other important issues of the period, namely, the debate on the national character, the decline of the countryside and the ruin of the modernist project.*

KEYWORDS: *Writers; impasse; failure; Modernism.*

"Um documento importante da história intelectual do Brasil contemporâneo", assim definiu Antonio Candido o ensaio "A elegia de abril", publicado por Mário de Andrade em maio de 1941 no primeiro número da revista *Clima*.[1] O texto é bastante conhecido: foi escrito sob encomenda, com a intenção declarada de falar sobre "a nova inteligência" do país, isto é, os rumos tomados pela intelectualidade após a Revolução de 1930 e a implantação do Estado Novo.[2] Seu alvo principal são os escritores daquele período considerado por excelência a era do romance brasileiro — tempo de lutas políticas, de grandes reflexões sobre o Brasil, de aguda consciência a respeito do papel dos intelectuais na sociedade. Em relação à efervescência criativa do decênio anterior, a literatura da década de 30 representou não apenas uma continuidade, mas uma fase nova e diferenciada, com diversificação dos escritores, alargamento dos temas, adensamento crítico, em suma, um notável amadurecimento das propostas do modernismo de 22. Se foi este o quadro, como explicar o retrato melancólico exibido nas páginas de *Clima* pelo autor de *Pauliceia desvairada*? Por qual razão ele teria àquela altura convertido a nova geração em objeto de uma lamentação?

Em "A elegia de abril" Mário de Andrade observa — e desaprova — a recorrência de um "herói novo, protagonista de nossos melhores novelistas atuais: o fracassado". Entre numerosos exemplos, inclui criaturas centrais da literatura produzida nos anos 30 como o "triste personagem" de *Angústia*, de Graciliano Ramos, e Carlos de Melo, narrador e protagonista dos primeiros livros de José Lins do Rego, apontado como "o mais emocionantemente fraco", a amostra mais típica desse "fracassado nacional".[3] Mais do que a dos modernistas, a nova geração, segundo Mário, era decididamente abstencionista. A frequência dessas criaturas desfibradas, sem força, incompetentes para viver, teria como causa o velho complexo de inferioridade da inteligência nacional. Ali estava o sintoma perigoso de um estado de conformismo e de um "espírito de desistência" que era preciso combater. Pergunta-se o escritor: "Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?".[4]

---

1. Apud Aguiar, Joaquim Alves de. *O crítico luminoso e o narrador acabrunhado: Antonio Candido e* Grande sertão: veredas *em dois estudos*. Tese de livre-docência. São Paulo, FFLCH-USP, 2012, pp. 57-8.
2. Cf. Andrade, Mário de. "A elegia de abril". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, pp. 185-95.
3. Id., pp. 189-90.
4. Id., p. 191.

Desabafo polêmico, enviesado, um tanto enigmático, "A elegia de abril" obteve repercussão imediata, desagradando a boa parte dos amigos e interlocutores de Mário de Andrade. Logo depois da publicação do artigo, em carta a Henriqueta Lisboa de 28 de maio de 1941, o autor confessa que tinha sido pretensioso, que desejara escrever "coisa forte", movido por "desejos de vaidade". Como principais defeitos do texto, destaca a "pobreza espiritual", o "preciosismo estilístico" e a "insuficiência de tratamento do assunto".[5] Na verdade, longe de ser um mero artigo de ocasião, produzido na base do improviso, "A elegia de abril" é um estudo bastante refletido, preparado por uma série de textos anteriormente publicados. Por essa razão se impõe ainda hoje como visão objetiva e certeira de aspectos essenciais da literatura do período, como ressalta Luís Bueno em seu alentado volume sobre o romance de 30.[6]

A recorrência do fracassado já tinha sido observada por Mário de Andrade um ano antes em sua coluna "Vida Literária", no *Diário de Notícias*, a partir da análise de uma série de livros. "É estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado", afirma o autor em abril de 1940.[7] Na revista *Clima*, talvez para intensificar a polêmica e a urgência da mensagem, Mário considera o fenômeno uma novidade ligada ao contexto histórico, sem raízes na tradição literária brasileira. Na "crônica" da coluna "Vida Literária", porém, arriscando uma visada mais abrangente, o crítico havia recuado até o século XIX. As origens desse "péssimo sintoma psicológico nacional" a seu ver poderiam ser buscadas "num *Dom Casmurro*, por exemplo, ou sistematicamente num Lima Barreto".[8]

Sem deixar de ser um traço marcante da época, o problema, com efeito, era antigo e estrutural, e por isso a sua percepção desde algum tempo se tornara recorrente nos escritos de Mário. Em "A elegia de abril", o próprio autor se lembra do artigo sobre grandes poetas ligados ao modernismo, publicado dez anos antes com o título "A poesia em 1930". Os diagnósticos são parecidos: o tema da desistência, segundo ele, havia muito frequentava a poesia moderna do Brasil. Escreveu então Mário de Andrade: "Incapazes de achar a solução, surgiu neles [os poetas de 30] essa vontade amarga de

---

5. Cf. SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: IEB/Edusp, 2010, pp. 140-2.

6. Cf. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, pp. 74-80.

7. Cf. ANDRADE, Mário de. "O traço característico". In: *Vida literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993, pp. 179-83.

8. Id., p. 181.

dar de ombros, de não se amolar, de *partir* pra uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie".[9] Esse estado de espírito o crítico chamou de *voumemborismo*.

Já na década de 20, em sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, a hesitação do jovem poeta mineiro em aderir totalmente ao movimento modernista foi rotulada por Mário como "moléstia de Nabuco", ou seja, falta de espírito nacional, desejo de se evadir para outras terras. A cura estaria na dedicação do intelectual brasileiro aos problemas de seu país. Em 1924, numa de suas primeiras cartas a Drummond, Mário faz um comentário sobre a influência (a seu ver, péssima) de Anatole France: "O mal que esse homem fez a você foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices, abstrações em letra de forma, sabedoria de papel, filosofia escrita: nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem".[10] O escapismo, portanto, era de todos, ou pelo menos era visto em toda parte por Mário de Andrade; o "espírito de desistência" desde muito era cantado em prosa e verso no Brasil.

Ao abraçar e difundir a bandeira nacionalista, o autor de *Macunaíma* influenciou fortemente os rumos do modernismo nas décadas de 20 e 30. Defendeu ainda o pragmatismo e o caráter coletivo da arte, cuja construção, segundo ele, exigia o combate aos males do individualismo e do formalismo. Nas palavras de Sergio Miceli, coube a Mário de Andrade o papel de "reinventar o moderno intelectual da nação".[11] Os novos tempos, segundo o modelo encarnado pelo escritor paulista, impunham uma série de exigências. Ao artista e intelectual, cumpria a decisão de abandonar seus preconceitos e as "prerrogativas da sua classe". Essa traição deveria ser feita com consciência e consequência, afirma Mário em 1932 nas páginas do *Diário Nacional*, em comentário sobre a repercussão no Brasil do clássico *La Trahison des clercs*, de Julien Benda. Numa série de dois artigos, "Intelectual (I)" e "Intelectual (II)", o escritor chama o Brasil de "paraíso da inconsciência" e nele inclui não só o brasileiro comum, mas o homem culto, que mesmo depois do modernismo "continua tocandinho na viola o toque rasgado da sua pasmosa inércia humana".[12]

---

9. Cf. Andrade, Mário de. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da literatura brasileira*, cit., p. 31.

10. Cf. Santiago, Silviano (Org.). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 68.

11. Cf. Miceli, Sergio. "Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro". In: *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 120.

12. Cf. Andrade, Mário de. "Intelectual (I)". In: *Táxi e crônicas no* Diário Nacional. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 515.

Além de ser o "intelectual total" — com múltiplos interesses, atuando em várias frentes, publicando em todos os gêneros —, Mário exigiu de si mesmo a renúncia de sua arte em favor dos "princípios da arte-ação". As liberdades e veleidades do artista deveriam submeter-se ao "princípio de utilidade", conforme escreve em *O banquete*.[13] Pela via do pragmatismo, os modernistas chegaram aos gabinetes do poder. Antes de se mudar para o Rio de Janeiro, onde também participaria do projeto de nação conduzido pelos vencedores da Revolução de 30, Mário de Andrade assumiu a direção do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, que ele batizou de "túmulo", por considerar que sua integração na política implicava o "suicídio" do artista. Na verdade, toda a sua ação intelectual fundou-se na experiência do sacrifício. De acordo com Pedro Fragelli, "o sacrifício é a mediação que permite a passagem do artístico para o social, do individual para o coletivo, da forma para o conteúdo e, na fase nacionalista, do universal para o local".[14]

Tal passagem obviamente não se dá sem obstáculos ou contradições. Em "A elegia de abril", há referências ao "sacrifício" dos modernistas e também à experiência dos intelectuais nos aparelhos do Estado. Mário lamenta a "dolorosa sujeição da inteligência", vendo na atuação de muitos companheiros abstencionismo, complacência e "pouca vergonha".[15] A esse contexto de dependência do intelectual, agravado pelas inúmeras cooptações da época do Estado Novo, estariam ligados, em sua opinião, o sentimento de inferioridade dos escritores e a obsessão pelo fracasso no romance de 30. Quanto ao sacrifício das belezas da arte, convém observar que, na direção contrária, cada vez mais se afirmaria no pensamento marioandradino a defesa do rigor formal e da competência técnica. A admiração pela atitude política dos "novíssimos" romancistas do Nordeste não o levou à valorização do tema em detrimento da arte (que era corrente na década de 30), nem o impediu de criticar na literatura política o ato de substituir-se "a técnica pelo brilho disfarçador, o cuidado da forma por uma vaga (e aliás facilmente intimidada) intenção social", como escreve em 1939 no ensaio "A raposa e o tostão".[16]

---

13. Cf. Andrade, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 130.

14. Cf. Fragelli, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 2010, p. 91.

15. Cf. Andrade, Mário de. "A elegia de abril", cit., p. 187.

16. Cf. Andrade, Mário de. "A raposa e o tostão". In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 105.

Mário de Andrade nunca aderiu totalmente à solução ativista. A despeito dos sacrifícios, nele persistiu sempre a hesitação entre o cultivo de sua sensibilidade artística e o desejo de participar em projetos de modernização da sociedade brasileira. Dividido entre o artista e o intelectual, jamais se livrou desse conflito. Nas palavras de João Luiz Lafetá, Mário "não obteve a síntese dialética que lhe permitisse solver o problema da divisão nítida entre arte, de um lado, e engajamento social do outro".[17] A contradição pode ser flagrada mesmo numa obra como *O banquete*, em que predominam o critério ativista e a opção pelo significado coletivo da arte. A exemplo do personagem Janjão, o escritor não consegue libertar-se das amarras que o prendem ao individualismo. Embora tenha procurado dramaticamente aproximar-se do povo, integrar a cultura brasileira, fazer arte de caráter social, Mário nunca deixou de acreditar que o lugar próprio e original do artista é a aristocracia do espírito: "Moral, intelectualmente, é incontestável que eu sou um aristocrata", afirma Janjão em *O banquete*.[18] No final da vida, o escritor confessa em cartas a vários interlocutores a sua incapacidade para sair de si mesmo, a desconfiança de ter falhado na missão de intelectual e o desgosto com a própria literatura, frequentemente qualificada como "abstencionismo".

Essa autocrítica tão destrutiva — cujo maior exemplo é a conferência "O movimento modernista", de 1942 — não se deve apenas à crise pessoal que marcou os últimos anos da existência de Mário de Andrade, depois de sua demissão do Departamento de Cultura de São Paulo. A condenação do modernismo por seu caráter apolítico e inatual só foi possível porque os princípios da "arte-ação" ou da arte de combate acabaram por prevalecer sobre os critérios estéticos. O escritor que apontou a obsessão pelo fracasso nos romancistas dos anos 30 estava, na mesma época, considerando a si mesmo um fracassado, a ponto de enxergar em sua própria obra uma coleção de ruínas. Cabe perguntar, então, se o ímpeto de negação do individualismo, tão visível nas cartas e nos textos de Mário, não poderia ser igualmente identificado na produção literária criticada em "A elegia de abril". A recorrência do fracasso nessas narrativas intimistas ou psicológicas (em geral escritas na primeira pessoa) não estaria também associada a um movimento de autopunição?

•

17. Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 183.
18. Cf. ANDRADE, Mário de. *O banquete*, cit., p. 63.

A temática do fracasso tem sido observada e discutida desde a década de 30 por vários críticos e estudiosos da literatura brasileira. Já em 1934, por ocasião do lançamento de *Banguê*, Eugênio Gomes apontou em Carlos de Melo o "exemplar típico de toda uma geração", numa resenha em que se encontram inclusive algumas das expressões usadas por Mário de Andrade, como "literatura dissolvente" — na qual o crítico baiano identificou "qualquer coisa de apodrecido".[19] Na leitura de Gomes, o ponto alto do romance estaria na diversidade dos caracteres do velho senhor de engenho e do seu neto bacharel, que não possui as virtudes dos antepassados e por essa razão acumula frustrações.

Tal oposição, na verdade, é pura aparência. Os personagens estão umbilicalmente atrelados. Na obra de José Lins do Rego, o drama do fracasso é um motivo romanesco e psicológico conscientemente explorado como procedimento de reduplicação do evento central, a ruína do engenho, fato histórico que serve de base à ficção regionalista. A contraposição entre o senhor de engenho e o bacharel não existe, pois no contexto da modernização ambos representam tradições insustentáveis, postas em evidente analogia. Na nota introdutória de *Usina*, ao resumir os primeiros livros do chamado Ciclo da cana-de-açúcar, José Lins equipara Carlos de Melo e o engenho Santa Rosa, juntando a eles o moleque Ricardo — pois todos "se acabam, têm o mesmo destino, estão tão intimamente ligados que a vida de um tem muito da vida do outro. Uma grande melancolia os envolve de sombras".[20]

Vinculados ao mundo antigo, os bacharéis são frutos da aristocracia rural e se esforçam por mitificá-la, ao mesmo tempo em que perpetuam suas práticas e valores, como faz Carlos de Melo em relação aos antepassados. O herdeiro do coronel José Paulino se formou na cidade, mas continua preso ao campo. A atitude crítica do jovem escritor convive com a perspectiva nostálgica do neto de fazendeiro. Por meio dos livros, ele pôde abrir os olhos para a espoliação dos pobres e a perversidade das relações sociais, jamais reconhecidas em seus tempos de "menino de engenho", quando tudo parecia divino e natural. Entretanto, a intelectualidade e as posições de esquerda não impedem que ele mantenha atitudes conservadoras, chegando ao ponto de tratar os empregados de forma ainda mais desumana. Ao lado do desvio da linhagem, que é a base da trajetória incerta de Carlinhos, *Banguê* nos obriga a admitir a existência dessa

---

19. Cf. Gomes, Eugênio. "*Banguê*". In: Coutinho, Eduardo F. e Castro, Ângela Bezerra de (Orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 264.
20. Cf. Rego, José Lins do. "Nota à primeira edição". In: *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 30.

íntima relação entre as duas gerações de senhores de engenho. Antes de ser o elemento moderno, o narrador-protagonista de *Banguê* é o herdeiro que introjeta e encarna a crise do patriarcado rural.

Fracasso e decadência aparecem, portanto, como eventos em conjunção. Otto Maria Carpeaux, observador arguto da literatura de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos, escreveu de forma lapidar: "O romance brasileiro moderno não é, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição".[21] O canto da decadência foi ouvido em diversos gêneros e linguagens, nas várias regiões do país. Tornou-se o tema nacional por excelência, presente também no ensaísmo de Gilberto Freyre e de Sérgio Buarque de Holanda, como se todos estivessem empenhados em mostrar, na contramão dos surtos de modernização, o quanto ainda se sentiam presos ao passado rural. Assim como os romancistas, os heróis desse mundo em decomposição vivem penosas experiências de rebaixamento social. De acordo com Sergio Miceli, os personagens realizam "em registro negativo" a trajetória de seus autores, encenando os fracassos dos quais eles teriam conseguido se livrar, graças à sua cooptação pelo Estado.[22] Os escritores são chamados por Miceli de "cronistas da casa assassinada" — expressão próxima à que foi usada por Mário de Andrade em estudo sobre Cornélio Penna ("Romances de antiquário", incluído no livro *O empalhador de passarinho*).

---

21. Cf. Carpeaux, Otto Maria. "Autenticidade do romance brasileiro". In: *Ensaios reunidos (1942-1978)*, vol. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 884. Em seu famoso estudo sobre as relações entre cultura e política na década de 1960, Roberto Schwarz também chamou atenção para essa "literatura da decadência rural", construída a partir das lembranças de uma figura que se tornou tradicional em nossas letras, o "fazendeiro do ar" (cf. Schwarz, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 110). No final dos anos 70, Antonio Candido voltaria mais uma vez ao assunto: "Sempre me intrigou o fato de num país novo como o Brasil, e num século como o nosso, a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no tema da decadência — social, familiar, pessoal" (cf. Candido, Antonio. Prefácio ao livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, de Sergio Miceli. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 75). Entre os autores enumerados pelo crítico, ao lado de poetas como Drummond e dramaturgos como Jorge Andrade, comparecem em ampla maioria os romancistas de 30 — não só os nordestinos, mas também Erico Verissimo, Cyro dos Anjos e Lúcio Cardoso. As palavras de Candido, Carpeaux e Schwarz soam como ecos das anotações de Mário de Andrade na revista *Clima*.
22. Cf. Miceli, Sergio. *Intelectuais à brasileira*, cit., p. 160.

Na obra de José Lins do Rego, mesmo após o final do Ciclo da cana-de-açúcar, todos os personagens se apresentam como fracassados. O protagonista de *Pureza*, seu sexto romance, é uma reencarnação de Carlos de Melo, como observou de imediato Graciliano Ramos.[23] Nesse livro de 1937, referindo-se a uma obra de Thomas Hardy, o narrador fala na "imensa tristeza do fracasso".[24] Em *Fogo morto* (1943), famílias de classes diferentes têm em comum experiências de frustração e desorganização, que chegam às raias da loucura. O problema de todos eles é estarem ligados a um passado que desmorona. Por viver dividido entre o mundo moderno e a tradição rural, o narrador de *Banguê* está condenado a um duplo fracasso, como senhor de engenho e como intelectual. De quebra, experimenta também o insucesso amoroso. A fraqueza de Carlinhos, em paralelismo com a desagregação do engenho, acaba por corromper o universo mítico da família rural patriarcal, caracterizado por plenitude e felicidade incondicionais, o que introduz no ciclo memorialístico de José Lins do Rego um desvio significativo em relação à matriz sociológica de Gilberto Freyre.

Em *Angústia* (1936), a decadência social se alia à frustração sexual. Como observou Roger Bastide, é "para se libertar da angústia do homem frustrado" que Luís da Silva comete o crime, que por sua vez também fracassa.[25] Longe da ordem dos antepassados, vivendo na cidade como intelectual sem dinheiro e sem prestígio, o humilhado descendente da tradição rural se entrega à fantasmagoria e a um perpétuo desejo de fuga, a exemplo dos personagens de José Lins do Rego. Contra as utopias de transformação social corriqueiras na década de 30, Graciliano exibe profundas contradições ideológicas. Por meio do isolamento e da irresolução de Luís da Silva, mostra a distância que separa o intelectual da sociedade, especialmente da classe dos pobres, seu desconforto com as mudanças trazidas pela modernização, sua fixação em imagens e valores do passado.

Parente próximo de Luís da Silva e do bacharel Carlos de Melo é o "fazendeiro do ar", que ganhou corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade. "Que fará na roça esse herdeiro triste/ de um poder antigo?" — pergunta o poeta numa passagem

---

23. Cf. Ramos, Graciliano. "Pureza". In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 138.

24. Cf. Rego, José Lins do. *Pureza*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 124.

25. Cf. Bastide, Roger. "Graciliano Ramos". In: *Teresa: revista de literatura brasileira* nº 2. São Paulo: FFLCH/Editora 34, 2001, p. 136.

de *Boitempo*.[26] Assim como o menino de engenho, o itabirano em sua infância era visto como fraco, "doidinho", cheio de fantasias, querendo viver isolado como bicho do mato. A produção poética da primeira fase drummondiana também foi, como vimos, objeto da crítica de Mário de Andrade. *Brejo das Almas* (1934) descreve igualmente uma série de derrotas e um quadro de indecisão. Resultado de uma crise de natureza ideológica, os poemas revelam a dúvida entre optar ou não pela lírica participativa, aspecto que foi estudado por John Gledson e Vagner Camilo. Se o individualismo é exacerbado, como escreveu o próprio Drummond, "há também uma consciência crescente de sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor".[27] Já em 1931, em entrevista ao jornal *A Pátria*, o poeta, repetindo as palavras de Mário de Andrade, havia criticado a inércia comum em seu tempo, considerando a "ida à Pasárgada" uma "nova moléstia do espírito".[28] Na coletânea de 1934, é nítido o ataque que Drummond faz a si mesmo, exibindo-se como um exemplo de sua geração. Como definiu John Gledson, *Brejo das Almas* é "um livro sobre o fracasso, não um livro fracassado".[29] Embora excessivamente pessoal, o drama vivido nos poemas tem alcance maior, pois o mesmo impasse reaparece depois em romances de Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos. Na visão de Gledson, aquele "brejo das almas" era apontado pelo poeta como uma característica da geração modernista na década de 30.[30]

Em *O amanuense Belmiro* (1937), o narrador se apresenta como um sujeito *gauche* e a todo momento cita os poemas de Drummond, encenando-os com sua própria experiência. Descendente de família rural, vive como funcionário público na sossegada capital de Minas Gerais. Belmiro aspira à totalidade, mas seu diário, entregue ao vazio

---

26. Cf. Andrade, Carlos Drummond de. "O viajante pedestre". In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 530.

27. Cf. Andrade, Carlos Drummond de. "Autobiografia para uma revista". In: *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 68.

28. Apud Gledson, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, pp. 90-1. Cf. também Camilo, Vagner. "No atoleiro da indecisão: *Brejo das Almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930". In: Abdala Jr., Benjamin; Cara, Salete de Almeida (Orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006, p. 125.

29. Id., p. 92.

30. Cf. Gledson, John. "O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro* e *Angústia*". In: *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 219.

dos pequenos acontecimentos, é comparado a um lento suicídio: “Fali na vida, por não ter encontrado rumos. Este Diário, ou coisa que o valha, não é sintoma disso?”.[31] O fracasso é a essência do lirismo do amanuense. Segundo Antonio Candido, o livro ilustra o destino do intelectual na sociedade, seu conformismo, sua submissão às estruturas do poder — a fabricação de literatos desfibrados pela “prática cotidiana da introspecção”.[32]

A literatura, para Belmiro, seria uma forma de evasão, de busca do passado; mas o presente invade suas notas, põe à prova o amanuense, revela a impossibilidade do isolamento. A exibição de contradições e limites do personagem é responsável pela potência crítica desse livro que, de acordo com Luís Bueno, “é a mais aguda representação que o intelectual fez de si mesmo nos anos 30”.[33] Com tais características e tendo sido o acontecimento literário de 1937, com duas edições em menos de um ano, é estranho que o romance de Cyro dos Anjos não tenha sido incluído por Mário de Andrade entre os exemplos citados em “A elegia de abril”. Curiosamente, no artigo da coluna “Vida Literária” que serviu de base ao ensaio, Mário destaca como uma das obras mais promissoras do ano de 1940 o romance *Tônio Borja*, de Cordeiro de Andrade, espécie de paródia ou sátira de *O amanuense Belmiro*. Em *Tônio Borja*, a fraqueza e o individualismo são denunciados como revoltantes, com explícitas referências ao original de Cyro dos Anjos.[34]

Ao comparar *O amanuense Belmiro* e *Angústia*, John Gledson identificou semelhanças no foco narrativo, na ambientação, no caráter experimental dos romances e, sobretudo, na construção dos protagonistas. Ambos são politicamente indecisos, apaixonam-se por “moças em flor” e vivenciam uma forte crise de identidade, oscilando entre o presente e o passado. A compensação dos fracassos se dá pela literatura, essa invenção de mentiras que transforma os fracos em poderosos, mas para a qual olham com suspeita os dois protagonistas, assim como desconfiam de si mesmos. Segundo Gledson, a frustração era real igualmente para seus autores. Mesmo sem ter como certa a capacidade deles para transcender as experiências narradas, o crítico conclui que as duas obras, a exemplo de *Brejo das Almas*, constituíram uma espécie de limite, “um veio que de certa maneira se esgotou”.[35]

---

31. Cf. Anjos, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006, p. 193.
32. Cf. Candido, Antonio. “Estratégia”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 84.
33. Cf. Bueno, Luís. Op. cit., p. 575.
34. Id., p. 569.
35. Cf. Gledson, John. “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro* e *Angústia*”, cit., p. 218.

De fato, com exceção de Cyro dos Anjos, que se repetiu integralmente em seu segundo romance, *Abdias* (1945), as publicações posteriores de Graciliano e Drummond, *Vidas secas* (1938) e *Sentimento do mundo* (1940), são movimentos complexos e bem-sucedidos de literatura participante. Essas obras se salvam do isolamento do indivíduo, ainda que nelas continuem presentes o pessimismo e a obsessão com o fracasso, que aparece sob outras configurações. O mesmo esforço de socialização da literatura se deu na carreira de José Lins do Rego, com os romances narrados por Carlos de Melo dando lugar a narrativas em terceira pessoa, focalizando também os negros e proletários, como é o caso de *O moleque Ricardo* e *Usina*. Não apenas o "brejo das almas" foi compartilhado, mas também as tentativas de sair dele. Embora os escritores vivessem na pele os impasses de suas criaturas, é certo que estavam cientes da situação e da urgência de transformá-la — observação que vale também para Cyro dos Anjos, pois em *Abdias* o que temos é uma nova dose daquela "presença em negativo" dos problemas arrolados.

Essa consciência, aliás, é que explica o fato de as narrativas serem marcadas pela irresolução e pelo fracasso em todos os níveis, criando atmosferas verdadeiramente sufocantes para o leitor. A "cumplicidade do derrotado com a sua derrota", que Roberto Schwarz observou em *O amanuense Belmiro*,[36] deve ser posta na conta do herói, que é visto com distanciamento pelo seu autor, ainda que os dois partilhem condições semelhantes. A inércia de Carlos de Melo, seus pensamentos confusos e visões deformadas da realidade pertencem à personagem projetada e criticada por José Lins, sem prejuízo do seu evidente cunho autobiográfico. Embora os heróis detenham a voz narrativa, seus limites não deixam de ficar claros para o leitor, que percebe a presença da ironia e de uma consciência exterior.

Ao analisar *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado, igualmente protagonizado por um herói fracassado (este pertencente à classe dos que já nasceram desvalidos), Luís Bueno observa um importante desvio de perspectiva entre o narrador em terceira pessoa e o protagonista, que têm visões diferentes a respeito do fracasso. Essa intervenção distanciada do narrador, segundo o crítico, afasta qualquer hipótese de que Naziazeno seja simplesmente "o indivíduo desfibrado, incompetente", descrito por Mário de Andrade.[37] Por estar submetido às mazelas do sistema econômico, vivendo num contexto em que não é possível sair vitorioso, o personagem de Dyonélio estaria impedido de opor resistência ao meio, isto é, de empreender a ação esperada dos heróis do romance burguês.

---

36. Cf. Schwarz, Roberto. "Sobre *O amanuense Belmiro*". In: *O pai de família e outros estudos*, cit., p. 11.
37. Cf. Bueno, Luís. Op. cit., p. 595.

No caso de José Lins do Rego, talvez por valorizar a projeção autobiográfica, Luís Bueno não observa a existência do mesmo desvio de perspectiva em *Banguê*, envolvendo o autor e seu narrador-protagonista. Tampouco dá importância à incorporação de figuras marginais na obra de José Lins, como se realmente não houvesse interação entre os mundos da casa-grande e da senzala. Mas o fracasso de Carlos de Melo, visto à distância pelo autor, não se dissocia de outras tantas derrotas paralelamente apresentadas, tudo fazendo parte de uma ordem atrasada e insustentável, que os livros denunciam.

Praticamente todos os personagens da ficção de 30 são destituídos de grandeza. Há mesmo uma atração especial dos escritores por seres marginalizados e aspectos banais do cotidiano, miudezas que se opõem às aventuras do romance tradicional. Tais recorrências não se devem apenas ao desejo de experimentação formal ou de acompanhar as novidades da narrativa moderna, que também esteve em voga na época (e não apenas nos anos 20). Se o fracassado foi a "figura-síntese" da década de 30, se no trajeto dos personagens o impasse substituiu a linha reta que era comum no realismo do século XIX, isso se deve à consciência de que o novo romance deveria pôr a nu as exclusões e rachaduras da organização social, a manutenção do atraso mesmo em contexto marcado por mudanças, numa palavra, o fracasso da modernização brasileira.

•

O romance de 30 levou a extremos a "atitude interessada diante da vida contemporânea", preconizada por Mário de Andrade.[38] Em alguns casos a adesão à atividade política foi tão franca que deixaria com inveja o próprio líder modernista. Porém, vindo à cena após a Revolução de 30 e já em resposta às suas promessas não cumpridas, os escritores povoaram os romances com reflexões críticas que desafinavam do projeto nacionalista. Como ensina Antonio Candido em "Literatura e subdesenvolvimento", a visão do "país novo", ainda não realizado, mas com um grande destino à frente, que predominou até 1930, deu lugar à noção de "país subdesenvolvido".[39] Com essa alteração de perspectiva, o que era força e promessa de futuro se converteu em pobreza atual, ausência, atrofia.

—

38. Cf. Andrade, Mário de. "O movimento modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*, cit., p. 252.
39. Cf. Candido, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140.

O sentimento de frustração contaminou a produção literária. De toda parte, chegavam as imagens do país ainda arcaico, do imobilismo da sociedade, da "incapacidade insuperável de mudança" que, como lembra John Gledson, já tinha sido contemplada no passado por Lima Barreto e Machado de Assis.[40] Nos romances de 30, a visão da nacionalidade só pode ser definida pelo fracasso — fato que intrigou o autor de *Macunaíma*. Na interpretação de Luís Bueno, Mário representava a "utopia modernista", ao passo que os romancistas de 30 encarnavam o "espírito pós-utópico" resultante não de uma desistência, mas da avaliação negativa do presente.[41]

Nos estudos sobre a história literária brasileira no século XX, é comum essa contraposição entre, de um lado, o desencanto e a negatividade — marcas de boa parte da produção literária subsequente a 1930 — e, do outro, o que se convencionou chamar de "otimismo ingênuo" dos modernistas de 1922. Na perspectiva destes, o fracasso nos romances de 30 não poderia significar outra coisa senão derrotismo. Para o leitor de Mário de Andrade, contudo, impõe-se a pergunta: estaria o líder do modernismo (autor de obra volumosa, variada e contraditória) tão distanciado assim dos novos romancistas, a ponto de não compreender suas inquietações?

Convém aqui recordar os nexos fundamentais que unem, no campo estético e ideológico, as literaturas de 20 e 30. Em primeiro lugar, as afinidades no que diz respeito ao desejo de criação de uma literatura brasileira em língua brasileira. José Lins do Rego, apesar de sua crítica à artificialidade e ao estilo "arrevesado" de *Macunaíma*,[42] deu continuidade ao projeto marioandradino de incorporação da fala popular, escrevendo livros em linguagem simples, segundo o modelo do velho contador de histórias, representado pela velha Totônia de *Menino de engenho*. José Lins, assim como os demais romancistas de 30 e, sobretudo, Guimarães Rosa, se empenhou profundamente na construção dessa nova língua literária. A indisposição dos romancistas nordestinos contra o caráter experimental da linguagem de Mário (acentuado mais tarde na obra de Rosa) não deve obliterar a concordância que havia em outros pontos importantes: a reação às convenções, a recusa do espírito acadêmico, o anticolonialismo, o despertar de uma "consciência do Brasil", o estudo do caráter nacional etc. No caso de José Lins do

---

40. Cf. Gledson, John. "O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro* e *Angústia*", cit., p. 225.
41. Cf. Bueno, Luís. Op. cit., pp. 66 e 77.
42. Apud Bueno, Luís. Op. cit., pp. 61-2.

Rego, destaca-se ainda o interesse pela cultura popular, base de um primitivismo muito espontâneo, natural, elementar. Embora se diga que *Macunaíma* teve pouca repercussão na produção literária de 30, aos olhos do leitor de hoje uma obra como *Menino de engenho*, com seu primitivismo técnico e linguístico, certamente estará mais próxima da rapsódia de Mário do que da sintaxe lusitana de José Américo de Almeida em *A bagaceira*, também de 1928, que abriu o filão do romance nordestino.

Em segundo lugar, a leitura das obras mais significativas de Mário de Andrade na década de 20 mostra que desde cedo as ilusões do "país novo" foram substituídas pela consciência do atraso, produtora de impasse e desencanto. Assim como os escritores de 30, Mário terá cumprido apenas parcialmente o ideário modernista, pois em *Macunaíma* ou nos *Contos de Belazarte* encontramos o mesmo sentimento de derrota, instilado em plena fase de euforia do projeto. Se a superação na década de 30 da utopia modernista inicial era o que incomodava o autor de "A elegia de abril", é preciso convir que a crise já havia se dado em sua própria obra — que é o lugar do projeto e também de sua frustração, repositório da pujança e ao mesmo tempo das fraquezas do país. *Macunaíma* tem raízes no chamado modernismo heroico, do qual foi uma espécie de síntese, e até hoje é associado ao "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade, lançado no mesmo ano de 1928. A obra de Mário, porém, é sobretudo um ponto de crise e o prenúncio da literatura pós-utópica da década seguinte, na qual os projetos continuarão existindo, mas igualmente problematizados.

Façamos, pois, a comparação entre os personagens das ficções de Mário de Andrade e os que aparecem nos romances de 30. De imediato, salta à vista em ambos os polos o predomínio de existências falhadas e marginalizadas. Como os *Contos de Belazarte* só saíram em livro em 1934, é comum eles serem considerados obras da década de 30, mas as histórias foram escritas entre 1923 e 1926, integrando a investigação do caráter brasileiro que teria seu ponto máximo em *Macunaíma*. Os protagonistas de *Banguê*, *Angústia* e *O amanuense Belmiro* carregam muitos traços do "herói sem nenhum caráter": posição deslocada na sociedade, flutuação entre tempos e espaços, indeterminação, falta de projeto, ociosidade, apego a crendices, falta de organização — em suma, ausência de caráter.

Carlos de Melo "vacilava como um pêndulo de relógio. [...] Era capaz de ódio de morte, mas de repente iam-se embora as raivas".[43] Confissões semelhantes são feitas

43. Cf. Rego, José Lins do. *Banguê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p. 215.

por Belmiro, Luís da Silva ou tipos como João Valério, que nas páginas finais de *Caetés* (1933) faz uma lista de traços do caráter nacional (inconstância, preguiça, tédio, inteligência confusa, timidez, "admiração exagerada às coisas brilhantes" etc.), atribuídos não só aos selvagens do seu livro fracassado e abandonado, mas ao próprio intelectual de província.[44] O título do romance de estreia de Graciliano já indica essa filiação aos estudos do caráter nacional, que ressoam claramente também no primeiro livro de José Lins. A fixação de Carlinhos em sua época lasciva de "menino de engenho" e o inacreditável processo de infantilização que ele sofre ao longo do romance, esquivando-se a todas as ações, regredindo ao medo de almas penadas, não o tornam muito parecido com o herói que, mesmo depois de adulto, conserva a "cara enjoativa de Piá"? Em *O tupi e o alaúde*, Gilda de Mello e Souza põe em revelo essa "permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo no civilizado".[45]

Antes de ser apontado como a melhor prosa de ficção do período modernista, *Macunaíma* foi alvo de muitas críticas. Em 1937, no lançamento da segunda edição do livro, Rubem Braga publicou uma resenha que defendia os princípios da prosa realista e comunicativa dos escritores de 30. Nesse artigo, cujo título é "Os defeitos de *Macunaíma*", Braga considera simpático o personagem de Mário, apesar da falta de caráter. Mas lamenta que ele não seja mais "consistente", que em muitos trechos fique andando "no vácuo", como quem "não está em casa".[46] Já em 1928 o crítico Nestor Vítor tinha rotulado o livro como "romantismo às avessas, um neoindianismo derrotista", no qual o índio se converte em "símbolo antecipado da nossa segura bancarrota como povo no correr dos séculos".[47]

Essas descrições de *Macunaíma* fazem lembrar as palavras de Mário de Andrade em "A elegia de abril". Sobre *Macunaíma*, ele próprio costumava dizer que seu herói tinha vivido uma "existência inútil", que aquela fora a obra sua que lhe dera mais desgostos, que chorava ao ler os capítulos finais etc.[48] Em carta de 1942 para Fernando

44. Cf. Ramos, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 250.

45. Cf. Mello e Souza, Gilda de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de* Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 43.

46. Braga, Rubem. "Os defeitos de *Macunaíma*". *Folha da Manhã*, 4 maio 1937. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/semana5.htm. Acesso em: 15 jul. 2014.

47. Cf. Vítor, Nestor. "Macunaíma, o herói sem nenhum caráter". Apud Ramos, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 291.

48. Cf. Andrade, Mário de. "Começo de crítica". In: *Vida literária*, cit., p. 12.

Sabino, ao fazer um comentário sobre os artistas brasileiros, em sua maioria "pobres de humanidade", o autor da rapsódia censura o fato de esses intelectuais não serem íntegros, completos, insolúveis: "São macunaimáticos, se dissolvem nos seus 'atos', sem realizarem uma 'ação', que é continuidade. Não são homens, são água".[49] Não por acaso, a expressão "nenhum traço de caráter",[50] tão indissociável de Macunaíma, aparece com destaque em "A elegia de abril". Figura central, o herói da rapsódia sintetiza os traços repreendidos por Mário de Andrade tanto no ensaio a respeito da literatura de 30 como na conferência sobre o modernismo de 22. Em ambos os textos, o articulista inclui a si próprio no balanço negativo da produção literária. A preocupação com o fracasso vinha desde a década anterior, acentuando-se, como vimos, nos últimos anos da vida de Mário de Andrade. Se julgarmos essa noção como definidora do nosso "modernismo pós-utópico", será inevitável incluir nessa corrente, como representante pioneiro e destacado, o próprio líder do primeiro modernismo.

Nas décadas seguintes, a consciência do subdesenvolvimento só fez aumentar. A tematização do fracasso, especialmente em narrativas construídas na primeira pessoa, ultrapassou o contexto dos anos 30 e veio a constituir uma linhagem importante do romance brasileiro. No final dos anos 50, o poeta João Cabral de Melo Neto, ao comentar um romance inédito de Otto Lara Resende, que teria como título *O braço direito* e cujo protagonista é um pobre-diabo enclausurado, muito parecido com Luís da Silva, reprovou o "expediente artístico de descrever o vazio de uma vida vazia" e desejou que a obra de seu amigo fosse diferente dos "romances vazios do nosso país".[51] Em pleno Brasil desenvolvimentista, as aspirações de progresso continuariam esbarrando em formações arcaicas.

Em seu estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz chama a atenção para o fato de alguns dos melhores livros brasileiros — "notadamente *Macuna*íma", frisa o crítico — terminarem em nada.[52] Essa recorrência fatídica decorre, obviamente, da consciência dos escritores a respeito de nossa formação frustrada,

49. Cf. Sabino, Fernando. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 35.

50. Cf. Andrade, Mário de. "A elegia de abril", cit., p. 190.

51. Apud Martin, Carlos Frederico Barrére. *A via crucis da consciência em* O braço direito *de Otto Lara Resende*. Tese de doutorado. São Paulo, fflch/usp, 2013, p. 26.

52. Cf. Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, pp. 67-8.

incompleta ou ainda mal resolvida, tema que se tornou incontornável nas interpretações do país ao longo do século XX. Ao lado das obras da maturidade de Machado, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, — romance de formação e, sobretudo, de destruição — encontra-se no "grau zero dessa consciência da negatividade da formação", nas palavras de José Antonio Pasta Jr. De acordo com o crítico, em "*O Ateneu* coloca-se diretamente o tema da formação — a partir da matéria histórica brasileira, na qual todo surto de formação não alça seu voo senão para ficar a meio caminho, suspenso no ar como a ideia fixa de Brás Cubas e a triste estrela de Macunaíma — circunstâncias em que as veleidades formativas exibem seus avessos ruinosos".[53]

No caso de Mário de Andrade, tudo convergia para o tema da formação, que absorveu, a partir dos anos 1920, toda a sua atividade intelectual. Para o autor de *Macunaíma*, a ausência de caráter do brasileiro, sua falta de organização, a "incapacidade realizadora do ser moral", tudo isso tinha como causa a falta de uma "civilização", isto é, a incipiência da formação nacional.[54] A consciência de o Brasil "ser uma coisa completamente... em formação ainda", como exprimiu Mário em carta de 1935 a Manuel Bandeira,[55] levou à construção do projeto cultural modernista, como se o processo formativo não pudesse completar-se por si mesmo, sem a participação dos artistas e intelectuais. Entretanto, o projeto marioandradino foi diversas vezes atropelado pela consciência dilacerada de sua impossibilidade. Daí o final deceptivo de *Macunaíma*, em que o herói se transforma em brilho inútil de estrela por não ter podido, como o Brasil, ser concretamente alguma coisa, tornar-se de fato uma realização. Citando Adorno, Pedro Fragelli observa: "Se há um fracasso na 'obra-prima ratada' que, segundo o escritor, é *Macunaíma*, ele é o fracasso da história na obra de arte".[56] A exemplo de *Brejo das Almas*, a rapsódia seria um livro sobre o fracasso, não um livro fracassado. Em suma, não é apenas no romance de 30 que a matéria histórica resiste às soluções literárias e à demanda de futuro dos escritores engajados na "construção" do Brasil. Esse impasse ocorre já em Mário de Andrade.

---

53. Cf. PASTA JR., José Antonio. "Prosa à outrance: formação no negativo". In: *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de livre-docência. São Paulo, FFLCH/USP, 2011, pp. 129-30.

54. Apud FRAGELLI, Pedro Coelho. Op. cit., pp. 142-3.

55. Cf. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB/Edusp, 2001, p. 608.

56. Cf. FRAGELLI, Pedro Coelho. Op. cit., p. 221.

A respeito da negatividade contida nas páginas de *O Ateneu*, convém lembrar que o romance serviu de inspiração para as primeiras obras de José Lins do Rego, sendo inclusive citado no desfecho de *Menino de engenho*. Curiosamente, *O Ateneu* também foi assunto de um artigo escrito por Mário de Andrade no mesmo ano de 1941 em que foi publicado "A elegia de abril".[57] Ao descrever o menino Sérgio, que é também um personagem autobiográfico, Mário reitera observações feitas sobre os seres fracassados da literatura de 30: fraqueza, timidez, solidão, irrealização, incompetência para viver etc. Com efeito, o sentimento de inadequação e o agudo ressentimento de Sérgio o aproximam bastante dos protagonistas de José Lins e Graciliano. No mundo dominado pelos mais fortes, do qual o Ateneu é uma espécie de microcosmo, o menino se inclui entre os inadaptados, sentindo uma "volúpia de fraqueza em rigor imprópria do caráter masculino", conforme o juízo do próprio narrador.[58] No artigo sobre *O Ateneu*, Mário suspeita que Raul Pompeia, "tão escondido em si mesmo", carregasse consigo "algum segredo mau, uma tara, uma desgraça íntima que jamais teve forças para aceitar lealmente e converter a elemento de luta e de realização pessoal".[59] Já em "A elegia de abril", o escritor atribui à intelectualidade de seu tempo a "intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme", razão de sua atração pelo herói cujos traços são a "total fragilidade" e o "frouxo conformismo".[60]

A preocupação com o fracasso, como vimos, tinha outras motivações, ligadas à consciência da incompletude e negatividade do processo de formação do país. Desnecessário lembrar que, embora o sentimento de frustração apresente conotações sexuais nos romances de 30, com a perda da virilidade se tornando inclusive questão importante para os narradores de *Angústia* e, notadamente, *Banguê*, o fantasma de um "mau segredo" ou de uma "falha enorme" a ninguém terá assustado mais do que ao próprio Mário de Andrade. No famoso balanço de 1942, o escritor define o movimento modernista como uma "festança em que nos desvirilizamos".[61] Já em 1917, na abertura do

---

57. Cf. Andrade, Mário de. "O Ateneu". In: *Aspectos da literatura brasileira*, cit., pp. 173-84.

58. Cf. Pompeia, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 72.

59. Cf. Andrade, Mário de. "O Ateneu", cit., p. 177.

60. Cf. Andrade, Mário de. "A elegia de abril", cit., p. 191.

61. Cf. Andrade, Mário de. "O movimento modernista", cit., p. 252. De acordo com Sergio Miceli, a perda de virilidade está diretamente associada à trajetória do homem de letras que, afastado do poder econômico e das carreiras de prestígio, passa a viver um processo de "feminização" (cf. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, cit., pp. 169-82.

seu primeiro livro de poesia, *Há uma gota de sangue em cada poema*, Mário sintetizava a sua biografia: "São Paulo o viu primeiro./ Foi em 93./ Nasceu, acompanhado daquela/ estragosa sensibilidade que/ deprime os seres e prejudica/ as existências, medroso e humilde".[62] Esse artista cheio de projetos e ambições, mas também indeciso, contraditório e crivado de pontos frágeis, essa "figura intelectual excêntrica", em desajuste com os padrões da etnia e do gênero, como observou Sergio Miceli,[63] estava destinado a ser a "centralidade extravagante" do modernismo brasileiro.

Ivan Marques é professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* [Casa da Palavra, 2013].

---

62. Cf. Andrade, Mário de. *Há uma gota de sangue em cada poema*. In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 31.
63. Cf. Miceli, Sergio. "Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro", cit., p. 110.

Da janela do Clarimundo: a condição do intelectual em Erico Verissimo

Marcos Scheffel

RESUMO: Em *Caminhos cruzados* (1934), segundo romance de Erico Verissimo, várias personagens transitam pela capital gaúcha. Uma delas problematiza dilemas da intelectualidade brasileira: o professor Clarimundo Roxo. Este artigo tem por objetivo debater a função desempenhada por essa personagem no que se refere à representação do intelectual e seus dilemas na obra de Erico Verissimo.

PALAVRAS-CHAVE: Erico Verissimo; *Caminhos cruzados*; o intelectual de 30; o escritor de 30

ABSTRACT: *In* Caminhos cruzados *(1934), the second novel written by Erico Verissimo, many different characters wander about the city of Porto Alegre. One of them is responsible for questioning dilemmas of the Brazilian intelligentsia: the school teacher Clarimundo Roxo. The aim of this paper is to discuss the role played by Clarimundo in relation to the representation of the man of letters and his dilemmas in the works of Erico Verissimo.*

KEYWORDS: *Erico Verissimo;* Caminhos cruzados*; 1930s intelligentsia; 1930s writer*

Eu nada entendo da questão social.
Eu faço parte dela, simplesmente…
E sei apenas do meu próprio mal,
Que não é bem o mal de toda gente.
Mario Quintana[1]

Em *Erico Verissimo: realismo e sociedade*, Flávio Loureiro Chaves promoveu um importante estudo sobre a obra do autor de *O tempo e o vento*.[2] Com um referencial teórico baseado na sociologia do romance, em especial Lucien Goldmann e Georg Lukács, Chaves centrava atenção ao chamado "ciclo de Porto Alegre" — formado por *Música ao longe* (1934), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938), *Saga* (1940) e *O resto é silêncio* (1943) e pelos dois romances de estreia de Erico Verissimo: *Clarissa* (1933) e *Caminhos cruzados* (1934). Nesse período, o romancista gaúcho teria enfrentado seus principais dilemas ideológicos e formais. No plano ideológico, Erico teria definido um campo de ação, pois mesmo em seus romances urbanos apareciam críticas ao caudilhismo que marcou a história do Rio Grande do Sul. No plano formal, o autor teria experimentado técnicas ficcionais, como a do *contraponto*,[3] que lhe propiciou, de acordo com Chaves, uma visão do "universo moderno, fragmentado, nas cisões ideológicas, na crise da individualidade, na falência das relações transindividuais, na perda da ideia de centralidade, em tudo aquilo enfim que caracterizava a vida urbana reificada".[4]

Chaves detectava ainda a questão da escrita e a condição do escritor no Brasil, como um dos temas recorrentes na produção de Verissimo. Em *Caminhos cruzados*, por exemplo, a questão da escrita e do fazer literário era debatida com a presença do par Noel e Fernanda. O primeiro, proveniente de uma família de classe média, é fascinado por Katherine Mansfield e está convencido de que a literatura deveria falar de mundos imaginários, que propiciassem uma fuga da melancolia da vida. Por sua vez,

1. Quintana, Mário. *Quintana de Bolso — Rua dos Cataventos & outros poemas*. Porto Alegre/RS: LP&M, 2007, p. 10.

2. Chaves, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre/RS: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

3. Erico Verissimo traduziu do inglês para o português o romance *Point Counter Point*, de Aldous Huxley, surgindo daí o interesse pelo contraponto. A primeira edição em português é de 1934.

4. Chaves, Flávio Loureiro. Op. cit., p. 17.

Fernanda, vista por muitos como uma espécie de *alter ego* do autor,[5] postulava para Noel que a literatura deveria concentrar-se nos fatos do dia a dia e fornecia ao amigo uma sugestão de romance: a história de um pobre homem tuberculoso e da precária condição financeira dele e de sua família. Para Antonio Candido, a fala de Fernanda "parece-nos entrar no cerne da estética anestética dos anos 1930". Já para Noel escrever sobre a realidade social seria "uma traição à arte".[6]

Como vemos nas obras de Chaves e Candido, a importância desse par já foi apontada, além de ter sido referendada pelo próprio autor. Fernanda e Noel, a exemplo de outras personagens, apareceriam ainda em *Saga* (1940), livro em que dividem as ações com Vasco e Clarissa — personagens de romances anteriores publicados pela livraria do Globo. A presença recorrente dessas personagens em outras obras demonstra uma preferência do romancista por personagens jovens e sonhadoras, em detrimento de personagens com quarenta anos ou mais, e de personagens caricatas. Quanto às personagens mais velhas, o autor comenta que à época da publicação de *Clarissa* "considerava velho um homem de quarenta anos".[7]

Quanto à caricatura, Erico demonstra restrições ao uso da técnica na construção de algumas de suas personagens, como no prefácio escrito em 1964 para uma nova edição de *Caminhos cruzados*: "Que dizer das personagens?/ Creio que têm a força e ao mesmo tempo a fraqueza da caricatura".[8] Talvez Erico estivesse, no momento da escrita dos prefácios, quase três décadas depois, afinado com percepções críticas como as de Lúcia Miguel Pereira, segundo a qual a sátira e o realismo seriam irredutíveis:

> Na verdadeira sátira há um fator idealista, uma transposição da realidade que não lhe permite sofrer contato com a observação direta dos fatos e dos caracteres sem se trans-

---

5. Em carta a Erico Verissimo, Jorge Amado louvava a construção das personagens e via em Fernanda a projeção do autor (Amado, Jorge. In: *Erico Verissimo: o escritor no tempo 1905-1990*. Organização de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre/RS: Secretaria Municipal de Cultura, 1990). Constatação semelhante é a de Silviano Santiago: "Parece que o *alter ego* do romancista é Fernanda" (Santiago, Silviano. "A estrutura musical do romance — o caso Erico Verissimo". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 157).

6. Candido, Antonio. "Erico Verissimo: de trinta a setenta". In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 75-6.

7. Verissimo, Erico. *Clarissa*. 51. ed. São Paulo: Globo, 1997, p. XVII.

8. Id. *Caminhos cruzados*. 31. ed. São Paulo: Globo, 1995.

formar em caricatura superficial e vulgar, sem restringir o seu alcance. A inumanidade da caricatura é que se choca com o senso poético.[9]

Essa constatação — feita por uma renomada crítica e romancista da mesma geração do autor gaúcho[10] — demonstra um impasse da estética realista quanto ao uso da caricatura: o caráter deformador e pouco humanista da técnica ficcional. Nessa mesma análise, Pereira citava, em inglês, trechos de *Aspects of the Novel*, de E. M. Forster, que condenavam a cópia de uma personagem do mundo real.[11]

Provavelmente, Erico teve contato com as teorias de Forster no seu trânsito pelos Estados Unidos nas décadas de 40 e 50. Nos prefácios de *Clarissa* e de *Música ao longe*, ambos datados de 1961, Erico volta a julgar de maneira negativa o uso da caricatura: "Amaro me parece uma personagem demasiadamente esquemática".[12] / "No retrato de Paulo Madrigal, o caixeiro-viajante-poeta, a mão do caricaturista voltou a calcar fundo".[13] Como se vê, as restrições a personagens caricatas aconteceram *a posteriori*, tendo sido motivadas por comentários críticos desfavoráveis a certas personagens ou por uma evolução de sua técnica ficcional, que o levava a rejeitar criações ficcionais anteriores.[14] Parece que o prazo de duração ou os efeitos obtidos com essas personagens caricatas eram válidos por apenas um romance. Daí a não reutilização dessas personagens em outros romances.

Ao comentar as diferenças entre seu primeiro romance e *Caminhos cruzados*, Erico Verissimo afirma que "*Clarissa* foi a oportunidade do poeta", que o livro fora com-

---

9. Pereira, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, pp. 293-4. Os comentários de Lúcia Miguel Pereira eram referentes a *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, que teria apresentado esse problema de construção ficcional.

10. Lúcia Miguel Pereira publicara *Em surdina*, seu primeiro romance, em 1933, pela Ariel. O livro é considerado "o mais importante romance publicado por um escritor católico em 1933" (Bueno, Luís, *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 200).

11. Pereira, Lúcia Miguel. Op. cit., pp. 293-4.

12. Verissimo, Erico. *Clarissa*, cit., p. xvii.

13. Id. *Música ao longe*. 39. ed. São Paulo: Globo, 1997. s/n.

14. É interessante a leitura de *Caminhos cruzados* promovida por Dante Costa para o *Boletim de Ariel*. O crítico associa a técnica ficcional do romance a uma visão aérea da cidade e das personagens pelo narrador. Essa leitura sugere que o narrador do romance adota um ponto de vista distanciado do mundo, como o proposto pelo professor Clarimundo para o seu futuro livro (Costa, Dante. "Caminhos cruzados". *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 11, pp. 300-3-1, ago. 1935).

posto por "instantes pictóricos, numa sucessão de haicais e aquarelas", enquanto que no segundo livro dera "carta branca ao satirista".[15] Observa-se nesses prefácios publicados em 1961 que há um movimento de Erico em negar aquilo que considerava inferior em sua ficção, usando a primeira pessoa para marcar as condições de escrita, quase sempre precárias devido aos inúmeros afazeres para viver como escritor, e a terceira pessoa para apontar as influências e os problemas da produção desse período. Assim: "O poeta que escrevera *Clarissa* estava um tanto perplexo em face do caricaturista que traçara a carvão e sarcasmos retratos como os de Dodó, Leitão Leiria e Armênio Albuquerque".[16]

Nesse jogo de autocrítica, o caso do professor Clarimundo Roxo parece bastante emblemático, pois essa personagem caricata reúne algumas das principais contradições e impasses da intelectualidade brasileira na década de 30. É com ele que se abre e se fecha a narrativa de *Caminhos cruzado*s, formando uma espécie de moldura para a história narrada. Quando o trabalho do autor real (Erico Verissimo) se encerra, inicia-se o trabalho do autor ficcional (Clarimundo Roxo), que começa a escrever seu próprio livro, trabalho que vinha sendo anunciado e cancelado desde o início da narrativa. Não se sabe ao certo se esse projeto autoral de Clarimundo será levado a cabo, se será publicado, se terá leitores, se será criticado. Sabe-se que o livro é iniciado de maneira pouco convencional: pelo prefácio e sem que o restante da obra estivesse pronto. Assim, a justificativa do projeto autoral vem antes da escrita do próprio livro.

Esse projeto *autoral-ficcional* que emoldura as ações das demais personagens de *Caminhos cruzados* põe em cena a posição do intelectual brasileiro naquela década: não integrado aos extratos populares e prestando serviços à burguesia que lhe garante uma sobrevivência precária. Quanto aos impasses e contradições da intelectualidade perceptíveis na trajetória de Clarimundo Roxo, podem-se destacar: 1) a impossibilidade de diálogo com as camadas mais baixas e mesmo com os setores médios da sociedade; 2) as diversas frentes de sua profissão para garantir seu sustento; 3) a relação problemática com os avanços tecnológicos.

A seguir, analiso esses três aspectos da trajetória de Clarimundo Roxo, traçando comparações com outras personagens do universo ficcional de Erico Verissimo, em especial em seus três primeiros romances, procurando indicar como essa personagem pouco analisada problematizava algumas questões sobre o papel do intelectual na década de 30.

15. Verissimo, Erico. *Clarissa*, cit., p. xiii.
16. Id., *Caminhos cruzados*, cit., p. s/n.

•

Com o advento da cidade letrada,[17] o cargo de professor passou a dividir com o funcionalismo público, com o jornalismo e com a política uma das possibilidades de ocupação para os candidatos às carreiras das letras, compondo, por assim dizer, a nossa *intelligentsia*. Num país de pouco leitores, viver somente de literatura sempre foi uma tarefa das mais difíceis. Nesse cenário, a função de professor foi uma daquelas carreiras que garantiram o sustento de muitos escritores, além de revestir o indivíduo de certa relevância social.

Em *Caminhos cruzados*, a diferenciação social de Clarimundo é marcada pela posição espacial ocupada pela personagem: sua casa está mais elevada em relação à dos demais moradores da travessa das Acácias, permitindo-lhe uma visão privilegiada da rotina dos seus vizinhos. Do ponto de vista espacial, o professor é como o próprio personagem-narrador do livro que planeja escrever, que pode observar do alto e à distância a rotina de todos, como revela o narrador onisciente de *Caminhos cruzados*:

> A sua obra… Agora ele já não enxerga mais a paisagem. O mundo objetivo se esvaeceu misteriosamente. Os olhos do professor estão fitos na fachada amarela da casa fronteira, mas o que ele vê agora são as suas próprias teorias e ideias. Imagina o livro já impresso… Sorri, exterior e interiormente. O leitor (a palavra leitor corresponde, na mente de Clarimundo, à imagem dum homem debruçado sobre um livro aberto: e esse homem — extraordinário! — é sempre o sapateiro Fiorello) — o leitor vai se ver diante dum assunto inédito, diferente, original. Tomemos por exemplo uma estrela remotíssima; digamos… Sírio. Coloquemos lá um ser dotado da faculdade do raciocínio e senhor de um telescópio possante com o qual possa enxergar a Terra… Como seria a visão do mundo e da vida surpreendida do ângulo desse observador privilegiado?[18]

O homem de Sírio a tudo observa com seu potente telescópio e revela verdades inalcançáveis para o homem comum. Clarimundo quer revelar no seu livro as grandes verdades, porém ignora fatos corriqueiros; por exemplo, ele não se dá conta de que numa das casas que observa mora um de seus alunos, Pedrinho, o irmão de Fernanda.

—

17. Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
18. Verissimo, Erico. *Caminhos cruzados*, cit., p. 39.

Ele está numa espécie de *torre de marfim* e os pequenos dramas do dia a dia passam longe de sua percepção. Sem se dar conta, põe-se a planejar seu livro "longe do estéril turbilhão da rua".[19]

Duas características assinaladas acima — a revelação de verdades únicas e a distância em relação ao povo — foram traços marcantes da poesia produzida no Brasil no início do século XX pelo parnasianismo e pelo simbolismo. Pode-se dizer que Clarimundo tem outras características ligadas ao academicismo que marcou nosso início de século: o purismo linguístico perceptível nas preocupações unicamente gramaticais de suas aulas de português, inglês, francês, latim e uma concepção ilustrada de conhecimento. É essa concepção ilustrada que faz Clarimundo tentar expor seus conhecimentos para pessoas que não o entendem, quando cita Einstein para seus alunos, quando entedia o entregador de pães com teoria da gravidade ou quando tenta explicar para o sapateiro italiano Fiorello quem era o homem de Sírio.

Como um bom professor, ele transmite conhecimentos superiores a uma audiência passiva, que dificilmente poderia acessá-los sem a ajuda do mestre. Além disso, Clarimundo cumpre outra função típica de um professor que se limita a transmitir conhecimentos: apontar erros, corrigir. Ele só consegue ver na fala dos seus alunos erros de gramática. É a única coisa que lhe chama a atenção. Nada da fala do Outro lhe interessa. Suas aulas são marcadas pelo monólogo e pela posição passiva dos alunos que nada entendem do que o mestre eloquente explica:

> A menina de boina azul entregou a sua virgindade ao namorado que agora recusa casar com ela. O sargento do exército sonha com os galões de tenente e sofre porque não pode compreender equações do primeiro grau nem decorar as fórmulas de química. O senhor de cabelos grisalhos suporta em silêncio a vergonha de ter que frequentar aos quarenta anos um curso preparatório porque precisa dum diploma e precisa do diploma porque lhe é imprescindível ter uma profissão liberal a fim de ganhar dinheiro para sustentar a família numerosa.
> [...]
> Mas nesse instante só uma coisa importa [ao professor]: a quantidade. Todas as outras necessidades empalidecem, recuam para segundo plano. Lá fora a cidade vive, os bondes e os autos rolam, os homens caminham e lutam, os dramas acontecem, há angústias

19. Bilac, Olavo. *Poesia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 336.

> escondidas, gritos de dor e de contentamento, os poetas fazem versos à lua, os vaga-lumes passeiam pelos jardins, por onde vagam homens sem trabalho e sem rumo, nascem gênios e imbecis, mas o que importa para o professor Clarimundo é a quantidade.[20]

Percebe-se nesse trecho que os interesses dos alunos e os do professor são totalmente divergentes, sem que este se dê conta de que seus alunos estão em outro mundo. Essa distância entre os chamados homens de letras e o grosso da população — representada no trecho por vários setores sociais — é comentada por Paulo Prado no seu *postscriptum* ao *Retrato do Brasil*:

> O analfabetismo das classes inferiores — quase de 100% — corre parelhas com a bacharelice romântica do que se chama a intelectualidade do país. Sem instrução, sem humanidades, sem ensino profissional, a cultura intelectual não existe, ou finge existir em semiletrados mais nocivos que a peste. Não se publicam livros, porque não há leitores, não há leitores porque não há livros. Ciência, literatura, arte — palavras cuja significação escapa a quase todos. Em tudo domina o gosto do palavreado, das belas frases cantantes, dos discursos derramados: ainda há poetas de profissão.[21]

Nota-se no texto de Paulo Prado, escrito entre 1926 e 1928, uma desilusão com o cenário cultural de nosso país, que ocasionaria um bloqueio à verdadeira intelectualidade e a qualquer projeto desenvolvimentista. Os resquícios do academicismo e do uso de um português "culto" — heranças culturais criticadas pelo modernismo de 22 — deitavam raízes profundas em nossa cultura. Em *Caminhos Cruzados*, outras duas personagens, também caricatas, o capitalista Teotônio Leitão Leiria e o dr. Armênio Albuquerque, manifestam esse "gosto do palavreado". Para eles, a ilustração e o conhecimento são expressos em um português destinado a poucos e cheio de preciosismos linguísticos. Porém, essas duas personagens se valem da escrita para posarem de homens cultos. Já Clarimundo vive num mundo à parte, quando usa palavras complexas é movido por uma concepção de arte, de escrita, de língua coerente com seu modo de vida: distante da realidade.

---

20. Verissimo, Erico. *Caminhos cruzados*, cit., p. 85.
21. Prado, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Assim, o telescópio do homem de Sírio — imagem criada para o futuro romance do professor — evidencia um dos seus principais problemas: o seu lunatismo, a sua alienação. Aliás, há outras personagens que também apresentam essa característica nos romances produzidos no período por Erico Verissimo. Em *Clarissa*, a personagem Amaro, um músico frustrado que virou funcionário de banco, é chamado pelo seu patrão de *lunático*.[22] Já em *Música ao longe*, o principal intelectual de Jacarecanga, Leocádio Santarém, tem um telescópio e se diz membro de associações científicas. Com a morte de Leocádio, Vasco e Clarissa descobrem que o telescópio era falso e que não dava para ver nada com ele. O traço comum das três personagens é sua inadequação, sua solidão, sua incapacidade de diálogo autêntico com o Outro. Amaro tem consciência de seu isolamento — o que torna sua situação mais pungente. Leocádio posa de intelectual no ambiente tacanho de Jacarecanga e ao final ironiza a ignorância da população da cidade.

Ao contrário dessas duas personagens, Clarimundo não percebe sua desconexão com o mundo. *Mundo* este que aparece apenas no seu nome, pois o professor só consegue olhar para dentro, não consegue olhar para a realidade que o circunda nem na travessa das Acácias, nem no seu passeio de bonde, nem na sala de aula e muito menos na casa dos capitalistas onde dá aulas particulares. No entanto, como professor e pertencendo a um setor intermediário da sociedade, ele poderia ter uma visão mais ampla sobre vários aspectos sociais, e poderia ser o homem de Sírio. Lukács comenta essa escolha de personagens que representem o "caminho do meio" como um dos grandes achados da forma romance, pois essas personagens propiciam "a exposição da totalidade histórica".[23] Erico expõe essa totalidade histórica acompanhando a trajetória de várias personagens com um narrador onisciente. As personagens caricatas, como Clarimundo, não conseguem construir uma concepção do seu lugar na sociedade. O efeito humorístico e crítico se dá pelo contraste entre aquilo que a personagem não vê e aquilo que os leitores podem ver conduzidos pelo narrador.

E a criação ficcional de Clarimundo, o homem de Sírio? Seria a representação de certo segmento da intelectualidade brasileira? Dos impasses da escrita naquele momento? Essa discussão não estaria representada pelo par Noel e Fernanda, considerando-se

---

22. Verissimo, Erico. *Clarissa*, cit., p. 30.

23. Lukács, Georg. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. Lukács usa como exemplo do uso dessa técnica o romancista Walter Scott.

que esta última é uma espécie de porta-voz das visões estéticas e literárias do autor, como afirmaram vários críticos?Comparando Clarimundo com o par Noel / Fernanda, pode-se perceber a complexidade escondida por trás do ridículo das atitudes do professor. Fernanda encarna um projeto utópico, a possibilidade de transformações sociais. Noel, o escritor avesso à realidade, é reorientado por Fernanda para que direcione seu olhar a outro tipo de literatura, que fosse voltada para os grandes debates sociais da época. Já o professor, ele está isolado. Natural do interior do estado, ele vivencia um período de profundas transformações, tem uma formação difusa, sobrevive à custa de vários empregos e ainda tem que achar tempo para seus projetos literários. Daí a sua atitude solitária, pois "sob o impacto da modernização, em meio à fragmentação que aliena, coisifica e esmaga, a atitude natural do sujeito que sobrevive (e que se sente esvaziado de si mesmo) é o recolhimento".[24]

Se parece improvável que Clarimundo escreva seu livro, tendo em vista as várias vezes que cancela o início da escrita, o romance termina com esse movimento de escrita, mas de um modo inusitado: pelo prefácio. Justamente pelo prefácio, pela parte não literária da obra, pela justificativa do ato de escrita que o professor inicia seu livro, coincidindo com o encerramento de *Caminhos cruzados*.

O prefácio serve para que o professor Clarimundo esclareça a natureza de seu livro, que não é apenas um romance, mas uma tentativa de compreender as grandes verdades do mundo. Claro que na escrita desse prefácio o professor revela seus cacoetes, como querer utilizar uma palavra difícil para denominar o seu prefácio: *antelóquio*. Mas essa atitude aparentemente banal e até mesmo risível da personagem — de querer iniciar a escrita de um livro pelo prefácio — relaciona-se com uma série de livros daquele período que tornaram o prefácio (ou notas dos autores) uma espécie de manifesto, de explicação necessária ao leitor sobre a especificidade da obra, sobre os posicionamentos políticos e ideológicos do autor e sobre o caráter de denúncia presente no livro. Isso pode ser observado na famosa nota de Jorge Amado a *Cacau* (1933): "Tentei contar nesse livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?",[25] que também acaba por indicar um caminho de interpretação para a obra.

---

24. Marques, Ivan. *Cenas de um modernismo de província — Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.
25. Amado, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

O caso de Erico Verissimo é peculiar, pois ele recorrera aos prefácios *a posteriori* para justificar as imperfeições e os problemas de livros publicados anteriormente, os fatos que motivaram a escrita, estabelecendo um diálogo com seus eventuais leitores e, principalmente, com seus críticos. Nas primeiras edições desses romances não havia justificativas de seu projeto autoral e nem considerações do autor sobre as condições de escrita. Ao lado disso, assinala-se a tendência de suas personagens também estarem envolvidas de alguma forma com a leitura ou com a escrita. Como observou Silviano Santiago: "Erico é certamente o romancista brasileiro que mais fez os seus personagens lerem livros. Praticamente todos os seus personagens são leitores e mantêm com os livros um relacionamento singular e interessante".[26]

Tal encenação da escrita e da leitura era recorrente naquele momento e não se tratava de algo apenas na obra do autor gaúcho, bastando lembrar o romance de estreia de Jorge Amado: *O país do carnaval* (1931). Nesse livro, uma das personagens, José Lopes, também escrevia um romance, que remetia de forma metalinguística ao livro de Jorge Amado,[27] uma estratégia semelhante empregada posteriormente por Verissimo na construção da história do homem de Sírio dentro do romance *Caminhos cruzados*. Há, pois, aqui a história dentro da história: a onisciência desse narrador que observa à distância e conhece todos os movimentos das personagens de diferentes espaços da cidade é a onisciência do narrador de *Caminhos cruzados*. Ou seja: a moldura narrativa do projeto ficcional do professor Clarimundo é a chave de leitura da perspectiva adotada pelo narrador de *Caminhos cruzados*.

Essas constantes referências à escrita e à leitura serviam para debater as condições precárias em que o trabalho intelectual se desenvolvia no Brasil. Tais questões desdobradas pela ação das personagens são vistas criticamente pelo autor gaúcho em prefácios de novas edições do livro. Como se pode observar nos prefácios de *Clarissa* — quando Erico diz ter escrito seu livro durante os finais de semana — ou no de *Música ao longe*, escrito em menos de um mês para participar de um concurso.

> Além das minhas funções de secretário da *Revista do Globo*, para aumentar a renda mensal eu redigia uma página feminina para o *Correio do Povo* e à noite traduzia do inglês

26. Santiago, Op. cit., p. 156.
27. Amado, Jorge. *O país do carnaval*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

> novelas policiais para a Livraria Globo, de sorte que para minha própria literatura só me restavam — e assim mesmo nem sempre — os fins de semana.
> Escrevi *Clarissa* em quinze tardes de sábado e uma boa dúzia de domingos, feriados e dias santos. O livro apareceu em novembro de 1933 numa coleção de volumes de pequeno formato, na qual havia uma estranha mistura, obras de Gogol e de Edgar Wallace, Puskhine e Fennimore Cooper.[28]

> Esta história foi escrita em quinze ou vinte dias, especialmente para concorrer ao "Prêmio de Romance Machado de Assis", instituído em 1934 pela Cia. Editora Nacional de São Paulo.[29]

Fazia-se necessária a construção de uma nova imagem sobre o trabalho do intelectual.[30] O escritor como o revelador de grandes verdades, como alguém distante do dia a dia era um modelo a ser superado. Deve-se destacar que esse imaginário achava solo fértil no Rio Grande do Sul, que fora fortemente marcado pelo Simbolismo, responsável por construir imagens do poeta-autor como um *Assinalado* "que povoa o mundo despovoado,/ de belezas eternas, pouco a pouco...".[31] Naquela mesma década de 30, o poeta gaúcho Mario Quintana publicou o livro de sonetos *Rua dos Cataventos* (1938), em que a fusão de uma percepção sensorial do cotidiano propiciava a manutenção dessa herança simbolista, porém avançando para um lirismo moderno, que flagrava instantâneos da cidade que se modernizava, como se vê neste poema:

> Na minha rua há um menininho doente.
> Enquanto os outros partem para escola,
> Junto à janela, sonhadoramente,
> Ele ouve o sapateiro bater sola.

---

28. Verissimo, Erico. *Clarissa*, cit., p. xvi.
29. Id., *Música ao longe*, s/n.
30. Nesse sentido, é interessante o depoimento de Dyonélio Machado sobre as condições de escrita de *Os ratos*. Este livro também foi escrito em vinte dias (Machado, Dyonélio. *Os ratos*. 21. ed. São Paulo: Ática, 1988).
31. Sousa, Cruz e. Últimos sonetos. 3. ed. Florianópolis: Editora da ufsc; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

Ouve também o carpinteiro, em frente,
Que uma canção napolitana engrola.
E pouco a pouco, gradativamente,
O sofrimento que ele tem se evola…

Mas nesta rua há um operário triste:
Não canta nada na manhã sonora
E o menino nem sonha que ele existe.

Ele trabalha silenciosamente…
E está compondo este soneto agora,
Pra alminha boa do menino doente…[32]

A imagem do intelectual nesse poema é outra: um operário triste, que compõe seus poemas a partir dos temas que estão próximos a ele. O poeta observa aquilo que o olho alcança (na minha rua) e não universos insondáveis. Os elementos simbolistas se mantêm enquanto forma e seleção vocabular, mas a temática é outra.

Em *Música ao longe*, publicado no mesmo ano de *Caminhos cruzados*, o projeto de desconstrução da imagem do intelectual tem sua continuidade com Paulo Madrigal, pseudônimo de um poeta que é também caixeiro-viajante, cujo nome real é o inusitado Anfilóquio Bonfim, um homem gordo e que vende Gargarol. Clarissa, que conhecia a obra de Paulo Madrigal, se desilude com o poeta-caixeiro, mas percebe seu problema: o excesso de fantasia e de idealização na construção da imagem do escritor. O poeta, que acumula a função de caixeiro-viajante, denuncia a precariedade de se sobreviver da literatura, mas traz também uma dimensão humana: o poeta como um indivíduo comum, que também precisa ganhar sua vida.[33]

---

32. Id., p.11.

33. Marisa Lajolo comenta sobre a postura dessacralizada de Erico Verissimo em relação ao fazer literário, usando muitas vezes metáforas comerciais e de mercado para tratar de aspectos relativos à publicação de seus livros (Lajolo, Marisa. "Uma trajetória cultural rara na tradição brasileira". In: *Caderno de pauta simples — Erico Verissimo e a crítica literária*. Organização de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre/RS: Instituto Estadual do Livro: 2005, pp. 129-42).

A não especialização do escritor num país de poucos leitores e de um sistema literário debilitado coincide com a precariedade do trabalho do professor Clarimundo, que tem de se desdobrar entre mil afazeres para sobreviver, como se percebe neste trecho:

> Clarimundo coordena ideias: *sábado, Francês para o filho do cel. Pedrosa, Matemática e Latim no curso noturno e...* — com as mãos suspensas, úmidas, pingando, aproxima-se para o horário que está colado à parede — *Português para filho do desembargador Floriano. Bom.*[34]

Clarimundo leciona matemática, latim, francês, inglês. Trabalha em uma escola noturna, dá aulas particulares e ainda acha tempo para publicar em periódicos. Imagem bastante semelhante à do próprio Erico, que naquele período acumulava funções como editor de revista, tradutor, apresentador de programa infantil de rádio e escritor.

Num país de poucos leitores como o Brasil, as figuras do professor e do escritor são bastante emblemáticas. Seus interlocutores, alunos e leitores, não costumam ser oriundos de uma cultura letrada e projetam com naturalidade um distanciamento em relação aos representantes dessa cultura: "Atrás da figura do professor está a escola e todas as relações próprias da instituição: a autoridade, o superior, o culto, aquele que diz como deve ser feito".[35] Os alunos do professor Clarimundo vinham em sua maioria de setores sociais que passaram a ter acesso à escola apenas recentemente. Outros bens culturais como a leitura também eram novidade para esse setor médio-baixo da sociedade.

É nesse cenário que o escritor e o professor, muitas vezes oriundos de segmentos emergentes da sociedade, estabelecem um papel de ligação entre diversos estratos sociais. Essa questão deve ser observada: Fernanda e Clarimundo travam relações com os dois espaços principais representados em *Caminhos cruzados* — o beco das Acácias e o bairro nobre do Moinho de Ventos em Porto Alegre. Coincidentemente, os dois são professores.

São também essas duas personagens que travam um contato mais próximo com o mundo da técnica. Fernanda, com desenvoltura, datilografa as cartas de Leitão Leiria. Clarimundo, de maneira ambígua, se comporta como uma máquina a executar suas funções de maneira nada crítica, projetando um romance em que um telescópio desem-

---

34. Verissimo, *Caminhos cruzados*, cit., p. 4.

35. Britto, Luiz Percival Leme. "Em terra de surdos-mudos (um estudo sobre as condições de produção de textos escolares)". In: Geraldi, João Wanderley. *O texto na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011, p. 120.

penha um papel essencial, mas tem profundas dificuldades de lidar com a técnica, inclusive temendo-a.

Quanto ao comportamento maquinal, Clarimundo é visto pela sua vizinhança como uma espécie de homem-relógio. A saída do professor de casa assinala para os moradores da travessa das Acácias que é meio-dia e cinquenta. A rotina de Clarimundo é extremamente rígida, não se permitindo atrasos, marcando no relógio o tempo exato dedicado à leitura de estudo (quarenta minutos diários). No entanto, esse homem-relógio é arredio aos avanços tecnológicos. Fora do ambiente doméstico, fora da sala de aula, Clarimundo passa por uma verdadeira epopeia do homem moderno para chegar ao trabalho, seus inimigos: o guarda-chuva e o bonde.

> Clarimundo aceita Einstein, conhece Mecânica, louva o Progresso em teoria, mas aborrece-o na prática e tem um grande horror às máquinas. E as máquinas lhe são tanto mais horrorosas, quanto maiores forem os perigos que oferecem à vida do prof. Clarimundo e dos outros humanos. Admira a Aeronáutica em teoria, mas jamais entra num avião. Detesta o bonde mas utiliza-se dele com uma cautelosa relutância. E apesar de já estar quase convencido das vantagens do rádio, ainda não se decidiu a comprar um receptor.[36]

Todos se valem da técnica sem saber como esta funciona. Esse é o questionamento do professor que prefere os cálculos aos objetos gerados por esses cálculos.

A modernização de Porto Alegre estava a todo vapor.[37] Indícios dessa modernização podem ser vistos em *Os ratos*, de Dyonélio Machado. É de se estranhar que um personagem como Naziazeno Barbosa se locomova com tanta facilidade pela cidade, enquanto Clarimundo se sinta tão inadaptado. Ambas as personagens vêm do interior, mas a personagem de Dyonélio Machado que esboçava uma *saudade do pampa* se virava muito bem com os artefatos modernos. Clarimundo, por sua vez, não chega a esboçar essa nostalgia de suas raízes. Parece estar adaptado à sua rotina, um verdadeiro "boi de canga", como se diria no Rio Grande do Sul: metido no seu trabalho e acostumado às condições precárias de vida. Aqui também se encontra um ponto de contato entre Amaro, personagem de *Clarissa*, e Clarimundo. O músico que virara funcionário de banco sentia-se oprimido pelo mundo da técnica e do capital:

---

36. Verissimo, Erico. *Caminhos cruzados*, cit., p. 40.
37. Cruz, Cláudio. *Literatura e cidade moderna — Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: edipucrs, 1994, pp. 57-88.

> Quando terminará o conflito? Conflito com a vida, com os homens que andam pela vida a se magoarem uns aos outros, a disputar lugares aos encontrões e cotoveladas? Cada dia que passa é uma tortura que se repete. O expediente do banco, o tá-tá-tá das máquinas de escrever, os cavalheiros que discutem juros de mora, taxas, câmbios; contínuos que passam com pastas gordas de papéis cheios de algarismos; e homens inclinados sobre as carteiras, escrevendo, registrando, calculando…[38]

Amaro, porém, sofre ainda de outro problema: é incapaz de agir, vive num mundo de sonhos e de projetos que não se realizam. Aos quarenta anos, é um homem envelhecido, preso no seu mundo, como o peixe Pirolito, que dera de presente a Clarissa, em seu aquário. As duas personagens — Amaro e Clarissa — formam um par de opostos: o velho e o novo, o movimento e a inércia.

Já Clarimundo não forma par com nenhuma outra personagem. Seu trânsito pela cidade é alienado e solitário. Seu trabalho é feito de maneira burocrática e sem a interação de seus alunos. Na sua condição de homem de 30, o professor traz em si as tensões daquela geração, mas sem ter consciência delas. As tensões entre o EU e o MUNDO apontadas por Candido na poesia de Drummond aparecem pela metade em Clarimundo.[39] O foco de seu telescópio não está no MUNDO, mas no seu próprio EU, que não consegue estabelecer contato com o Outro. Seu nome é "apenas uma rima e não uma solução" para os impasses que vivencia e que está muito longe de perceber.

Marcos Scheffel é professor adjunto na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor de *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto* [Annablume, 2012].

38. VERISSIMO, Erico. *Clarissa*, cit., p. 30.
39. CANDIDO, Antonio. *Inquietudes na poesia de Drummond*. In: Vários escritos. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 69-99.

Erico Verissimo nos anos 30: o contraponto e a forma da cidade moderna

Maria da Glória Bordini

RESUMO: A contribuição de Erico Verissimo ao Romance de 30, reunindo modernas estratégias romanescas com a transparência do romance realista tradicional, é aqui enfatizada por meio de sua sintaxe criativa entre a técnica do contraponto e os trajetos característicos da vida na cidade, desde *Clarissa* até *Olhai os lírios do campo.*

PALAVRAS-CHAVE: Erico Verissimo; geração de 30; romances urbanos; contraponto

ABSTRACT: *Erico Verissimo's contribution to Romance de 30, combining modern fictional strategies with the traditional transparent realist novel, is here emphasized through his creative sintax between the counterpoint technique and the characteristic trajectories of city life, from* Clarissa *till* Olhai os Lírios do Campo.

KEYWORDS: Erico Verissimo; *The Thirties Generation; Urban novels; Counterpoint*

Antonio Candido, em "A revolução de 30 e a cultura"[1], mapeia generosamente os anos 1930, como catálise de tendências modernizantes que, antes eclodindo em pontos ou grupos isolados, então se tornaram um esforço nacional. Abrangendo as áreas política, econômica, educacional, midiática e artística, nessa incluídas a música, as artes plásticas, a literatura, Candido as caracteriza como uma época de engajamento num projeto reformista, que teria em certa escala alterado a distribuição dos bens culturais. O reordenamento impulsionado pelos novos tempos tê-los-ia retirado dos exclusivismos aristocráticos das elites para alargá-los a uma emergente classe média, a qual as maiores oportunidades de instrução e emprego urbano levavam à formação de um público mais afeito às conquistas decorrentes das vanguardas do início do século. Estas teriam se normalizado ou diluído, como queria João Luiz Lafetá, sendo aceitas sem maiores escândalos. Como paradigmas da produção literária dos 30, Candido aponta os casos "do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das 'literaturas regionais' à escala nacional; da polarização ideológica".[2]

Fernando C. Gil, levando adiante essas teses, adota a designação que Roberto Schwarz dera *en passant*, na análise de *O Amanuense Belmiro*, a uma dessas vertentes que derivam do modernismo, a de "romance da urbanização", sob o foco de que os autores dedicados a essa modalidade tenderiam a "colocar sob suspeita, no interior da estrutura formal de composição de seus romances, as noções de *modernidade* e de *projeto nacional*".[3] Seguindo a linha sociológica de Lukács, via José Paulo Paes, ele examina um novo tipo de herói problemático no romance brasileiro, a personagem fracassada (José Paulo Paes o chama de "pobre-diabo", expressão que encontrou em Moysés Vellinho numa análise de Dyonélio Machado).

O romance da urbanização ocorre em locais periféricos em relação ao centro do país e discute o conflito campo/cidade, acusando a falsidade do halo esperançoso que as luzes desta lançam sobre homens de lugarejos rurais deslocados para as cidades. Essa espécie de romance seria uma entre tantas tendências que, nas águas do modernismo, efetuariam uma fusão entre técnicas de composição do realismo oitocentista com uma

---

1. Candido, Antonio. "A revolução de 30 e a cultura". In: ______. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 181-98.
2. Id., p. 185.
3. Gil, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999, p. 16.

visada realista e empenhada das contradições do regime social naquele momento histórico. Numa época em que os efeitos do capitalismo predador geravam movimentos de oposição ao redor do mundo — comunistas, anarquistas —, os romances da década, no Brasil, contestariam especialmente a modernização, prometida como panaceia das desigualdades sociais pelos próceres da revolução de 30 — logo transformados em senhores ditatoriais do país —, repetindo, talvez, formas e denúncias já presentes no romance europeu, mas trazendo mudanças significativas na constituição do sistema literário brasileiro.

Os autores dedicaram-se mais livremente a suas regiões, coloquializando os discursos narrativos e muitas vezes assumindo o ponto de vista narracional de seus personagens. A estrutura dos enredos adotou o modelo "fatia de vida", com uma preeminência própria do realismo do século XIX de biografar a(s) personagem(ns) situando-a(s) realisticamente no meio e no momento, com o diferencial de não se restringir apenas ao localismo regionalista, mas imbuir-se de contestação social. Candido tem razão em salientar que nem todos os autores adotaram posições ideologicamente marcadas, mas o empenho na denúncia dos modos arcaicos de organização social do país foi generalizado de Norte a Sul. Resta saber se provinha do libertarismo modernista ou dos processos de modernização em que, como dizia Marx, "tudo o que é sólido desmancha no ar".

A literatura sofreu uma virada sociológica, em que os problemas do multifário povo brasileiro, sofrido e espoliado por gerações e gerações, se tornaram temáticos e centrais, exigindo uma estética que lhes desse uma transparência de realidade, se o propósito era transformar o país. Daí o que se poderia chamar de novo realismo dessa década, respondendo ao realismo norte-americano do início do século XX — como em Upton Sinclair — e repercutindo na poética neorrealista do romance português dos anos 40 e 50.

Por outro lado, o deslocamento dos centros de decisão político-econômica para as cidades, destituindo os terratenentes de seu antigo poder discricionário, deu ao ambiente urbano um fascínio que igualmente reverberou sobre a literatura, com consequências sobre o estatuto da narrativa e da poesia. A cidade, como polo de agregação e oportunidades e como lugar de degradação das esperanças de emancipação, passou a frequentar o repertório temático do conto e do romance, traduzindo-se em mergulho na interioridade solitária e desiludida do citadino na poesia.

O público, antes reduzidíssimo e esmagado pela retórica bacharelesca da produção literária anterior, ou desorientado pelas experiências formais modernistas, começa a identificar-se com os textos, que falam, em sua língua, de sua contingência. Embora o nível de letramento fosse sofrível, o impulso dado à instrução pública, as reformas

educacionais executadas e a criação de universidades alteraram o perfil de consumo de livros e jornais, o qual, diante da demanda crescente, determinou por retroação o incremento de empresas jornalísticas e casas editoriais modernizadas e voltadas para uma futura massificação da oferta. Esse novo público leitor sediava-se principalmente nas cidades, o que explica seu gosto pelos romances do Nordeste, menos urbanizado, quase uma espécie de rememoração afetiva de origens, e sua atração pelas narrativas das dificuldades urbanas, especialmente de adaptação dos egressos do campo à vida citadina.

Steven Johnson, em "Complexidade urbana e enredo romanesco",[4] discute a concepção de Engels sobre a cidade de Manchester, para argumentar que a forma da cidade não decorre da insídia da classe dirigente e sim de um sistema de auto-organização. Ou seja, "sistemas de atores difusos que dão vida a comportamentos coletivos não previsíveis a partir do comportamento delimitado de cada ator individual. Cada um segue regras simples, e utiliza os encontros acidentais e a retroalimentação para modificar sua própria ação". Para o romance, gênero burguês por excelência, trata-se de dar estrutura narrativa à experiência da cidade, uma experiência de saturação dos sentidos, sim, mas igualmente de complexidade auto-organizada e de difícil formalização.

Segundo ele, Dickens o faz através de coincidências planejadas, encontros e desencontros, culminados por reconhecimento de parentesco e heranças. Flaubert instaura a casualidade nesses cruzamentos, sendo a rua o local de coesão da narrativa, uma coesão para a qual não há razões a não ser a da macroestrutura urbana. Já no romance do século XX, Virginia Woolf promove relações improváveis e efêmeras, que ensejam impressões instantâneas e derivas nos fluxos de consciência das personagens, entronizando o acaso como molde do enredo. Breton, a seu turno, enleva-se com a imprevisibilidade dos laços sociais no ambiente urbano, emprestando-lhes sentidos simbólicos numa atmosfera de sonho, completamente dissociados do "efeito de real" que Flaubert obtivera.

O romance de raiz urbana, pondo em cena as personagens inter-relacionadas por coincidências, casualidades, impressões passageiras ou distorcidas pelo inconsciente, debate-se com um problema compositivo, que é o de como figurar a vida individual posta em comum pela circunscrição da cidade. A solução geral é centralizar a narrativa numa hierarquia, com um ponto dominante, uma ou duas personagens centrais que

---

4. Johnson, Steven. "Complexidade urbana e enredo romanesco". In: Moretti, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 865-86, p. 867.

coordenam as relações das demais com as suas vidas. A cidade, porém, opõe-se em princípio a essa forma de organização. Se ela, como quer Steven Johnson, se auto-organiza às expensas de qualquer plano diretor, sua instabilidade, seu constante movimento de construção e destruição, impede o predomínio de um centro, trazendo as tentativas de representação da sociedade urbana ao impasse.

O romance moderno encontra uma ponte de ligação entre essas dispersas vidas metropolitanas num recurso estruturante, que aparece em André Gide, em John dos Passos e em Aldous Huxley, o do contraponto, ou seja, a alternância de trajetórias que seguem paralelas, ou se cruzam, seja por causalidade e/ou pelo acaso. O contraponto, processo extraído da música (levado ao cume de sua eficiência formal por Bach),[5] permite pôr em cena diversas biografias, com realce seja sobre suas ações seja sobre seu psiquismo, ou ambos, acompanhando-as em seu desenvolvimento, mas de modo interrompido e inconstante, com ênfases e declínios de atenção do narrador ou narradores, que aí tomam ares do *flâneur* baudelairiano, captando modos de ser dos cidadãos urbanos, mais por traços e impressões, sem derivar para análises sociopsicológicas profundas.

Como no romance, arte temporal e sucessiva, a sobreposição de trajetórias é impossível, a segmentação e a alternância de vidas se tornam impositivas. Importam os vislumbres, um que outro rumo, e o interesse de quem narra salta de uma personagem para outra, detendo-se em algumas, minimizando outras, mas sem aquela figura centrípeta que organiza romances mais sinfônicos, para continuar a metáfora musical. Os trajetos urbanos de cada personagem são cortados pelos de outras personagens e retomados mais adiante. Constituem um complexo de relações que só aparece visto de cima, numa perspectiva aérea, como a forma da cidade, essa forma feita de traçados, edificações, espaços abertos e fechados, limites, gente em deslocamento, nas ruas, ou entrando e saindo de moradias ou de prédios de destinação política ou econômica,

---

5. "Foi sobretudo na Renascença que este gênero musical se desenvolveu. O seu princípio básico é o de que não deve existir apenas uma voz, mas sim um emaranhado de vozes. Essas vozes devem sobrepor-se respeitando as leis da harmonia (cada voz sente-se *acompanhada* pelas restantes) segundo uma aprimorada *arte canônica que* se designa por *contraponto*. Tal como um balé, há vozes que procedem em paralelo, outras que as seguem a curta distância e outras que se vão aproximando ou distanciando simetricamente do centro do palco. Embora a evolução dos gostos musicais não tenha favorecido o contraponto, existem alguns autores, como Bach, em que os detalhes contrapontísticos sobressaem sobre os demais ingredientes musicais".
Cf. <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/musica/contraponto_musical.htm>.

reunindo-se ou separando-se. É esse conjunto intrincado e coalescente que o romance urbano busca apresentar.

Nos anos 30, no Sul, foi Erico Verissimo quem cultivou o romance da cidade, desde *Clarissa* (1933) até *Noite* (1954), por vezes com laivos do "romance da urbanização", como em *Caminhos cruzados* (1935) e *Música ao longe* (1936). Ele se queixa, em entrevista a Ligia de Almeida, de *O Estado de S. Paulo*,[6] que lhe imputam a pecha de ter imitado Huxley[7] na adoção da técnica de contraponto em seu segundo romance, uma vez que havia traduzido *Point Counterpoint* para a Globo em 1933. Como qualquer escritor moderno, defende-se desse possível pecado de falta de originalidade, afirmando que, antes de Huxley, ele lera *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, e que este fora precedido na mesma técnica pelos *Faux-Monnayeurs*, de Gide, ambos de 1925. Hoje essas questões do estabelecimento de fontes foram superadas pela noção de intertextualidade e já não afligem os críticos, que antes se preocupam em verificar como os autores empregam ou modificam a matéria técnica e temática herdada da tradição.

Todavia, restou para Erico, na história da literatura brasileira, uma etiqueta: o de que, no romance urbano, não teria ultrapassado a crônica de costumes mesclada por notas de intimismo. Bosi o caracteriza como um narrador impressionista mediano, que se vale de "períodos breves, justaposições de sintaxe, palavras comuns e, forçosamente, lugares-comuns da psicologia cotidiana", situando-o, em sua classificação, entre os romancistas "de tensão mínima". O contraponto o teria salvado de "ter que submeter a análises mais profundas as tensões internas dos protagonistas".[8] Em vão, Wilson Martins aponta-o como "o exemplo único do escritor subestimado, à espera dos grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e do 'reconhecimento' do que efetivamente representa".[9] A fortuna crítica de Verissimo já inclui alguns excelentes trabalhos de revisão de sua obra, especialmente resultantes de teses nacionais e estrangeiras, além de ensaios competentes de críticos como Guilhermino Cesar, Flávio Loureiro Chaves e Regina Zilberman. Mas, no nível do ensino das graduações, sua posição permanece no patamar que lhe foi

---

6. Cf. Almeida, Ligia de. "Pela primeira vez Erico Verissimo virou personagem de Erico Verissimo". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1973, Jornal da Tarde, p. 30.

7. Cf. Patai, Daphne. "Verissimo e Huxley: um ensaio de análise comparada". *O Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 387-389, 26 jan., 2, 9, 16 fev. 1974. Suplemento literário.

8. Cf. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995, pp. 408 e 392-3.

9. Martins, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965, p. 295.

construído por uma leitura de superfície, moldada em grande parte pelo preconceito de ser um autor concessivo ao gosto médio por sua consagração junto ao grande público.

Os romances da década de 30, que abrangem os já citados *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, Música ao *longe* e ainda *Um lugar ao sol* (1936) *e Olhai os lírios do campo* (1938), não podem ser designados como simples crônicas da pequena burguesia de Porto Alegre, mesmo porque a maioria de seus entes ficcionais provém da classe trabalhadora. Persistir nesse posicionamento seria ignorar o que seus críticos salientaram: o domínio das técnicas cinematográficas transladadas para a composição romanesca, o tratamento simultaneísta do tempo (que Silviano Santiago viu com mestria em *Clarissa*), a democratização do corte horizontal da sociedade, incluindo não apenas as classes altas, mas as baixas igualmente (assinalada por Antonio Candido). Acrescentem-se a transparência de vidas miúdas ou vazias na grande cidade, obtida pela caracterização antes sugestiva do que explícita, e a notação perceptiva do cotidiano anódino, matéria pouco maleável para o gênero, mais interessado nas grandes paixões e nos grandes movimentos da ação.

Verissimo, em *Clarissa*, faz seu primeiro ensaio de apresentação da vida na cidade grande. Na pensão de tia Zina, a face multicultural da vida urbana está compartimentada nos diversos quartos, com seus habitantes de condição cultural tão distante quanto a dos estudantes para os caixeiros-viajantes, igualada, porém, pelos parcos recursos de todos. Clarissa, na sua ingenuidade pré-adolescente, testemunhando os dramas triviais de cada morador, alternadamente — um primeiro esboço contrapontístico – vai juntando os pedaços de vida que observa num mosaico representativo do que significa viver na cidade e sofrê-la, o que a leva a um novo estágio de amadurecimento.

Nesse primeiro romance, Erico utiliza duas personagens, a menina normalista e o pianista Amaro, para contrastar duas atitudes que persegue em sua ficção nos anos 30: a esperança de quem descobre os segredos da vida e se fascina com as energias vitais que encerram, e a desolação de quem é esmagado pela máquina burguesa e não vê saída para seus sonhos. Amaro, o artista frustrado, encarna o "pobre-diabo" de Moysés Vellinho. Clarissa, no entanto, é a reserva moral da juventude aberta à experiência do novo. Na estrutura da cidade, tanto as promessas de plenitude quanto os abismos do fracasso coexistem, e Verissimo não quer escondê-los, ou realçar um ou outro lado, tanto que os dois se repetem na trajetória dos demais moradores da pensão e se complexificam nos demais romances.

Em *Caminhos cruzados*, o romance mais nitidamente contrapontístico dessa década, o autor abandona o par central para distribuir as trajetórias dos habitantes da grande cidade por tipos representativos de grupos sociais em tensão. O narrador,

heterodiegético, situa-se num ângulo superior, que se eleva acima da cidade e, do alto, interpreta cada movimento das figuras objeto de seu relato num padrão unitário, não a partir de uma transcendência filosófica, que refletiria sobre as condições de desumanização do citadino a partir de idealizações sobre a conduta humana. Não há ocultação dos condicionamentos sociais que determinam os comportamentos: é a partir de uma posição ideológica muito clara que se constrói essa interpretação transcendente. O narrador atribui a cada vida narrada uma inserção no processo de consolidação do capitalismo liberal e é a esse parâmetro que refere, em última instância, as ações das personagens.

A vida na cidade de Porto Alegre é concebida sob o prisma de relações amorosas e de trabalho influenciadas pela desigualdade da sociedade de classes sob o regime capitalista. Dessa forma, a distribuição da focalização, efetuada pelo narrador a partir de cima, recai sobre setores sociais antagônicos. O espaço da cidade é visto principalmente pela oposição entre a travessa das Acácias, que abriga quatro lares modestos, e a avenida Independência, onde estão dois palacetes dos representantes da burguesia endinheirada. Paralelamente, os ninhos amorosos da classe alta situam-se no bairro Floresta e em Navegantes, ambos de status inferior, o segundo mais do que o primeiro, enquanto a vida conjugal de fachada se realiza nas casas mais abonadas. Assim também o Centro da cidade, lugar dos negócios e negociatas, opõe-se ao cais do Porto e ao bairro Tristeza, os dois às margens do Guaíba e lugares de lazer e vagabundagem.

A focalização das personagens também obedece a um padrão antes sociológico do que psicológico. Os indivíduos que o foco narrativo acompanha em suas posições dentro do espaço físico da cidade não são examinados minuciosamente por dentro. São apreendidos em suas ações cotidianas: despertar, tomar café, trabalhar, almoçar e descansar, dormir, ter encontros sexuais ou comparecer a festas, torneios desportivos ou a passeios. Os momentos que o narrador lhes concede para o autoconhecimento ou reflexão, além de poucos, são breves. Logo se reinicia a rotina, em que não há acontecimentos empolgantes, salvo pequenas descobertas a nível do relacionamento pessoal, numa figuração verossímil dos passageiros contatos sociais na cidade grande.

É graças à simplificação de traços caracterizadores que a obra consegue sintetizar, num tempo narrativo de apenas cinco dias, vidas representativas de todo o conjunto da população da cidade. Se houvesse adensamento tanto de caracterização quanto de ações, a representação altamente condensada da sociedade porto-alegrense, operada pelo narrador por essas setorizações opositivas, não seria possível. Esmiuçando os dramas individuais, o narrador teria de ocupar um espaço de narração excessivo e perderia a noção de conjunto, ou seja, a imagem da cidade a que visa o autor.

Essa imagem é construída por dois recursos narrativos diferentes. Um deles é a focalização da interioridade das personagens, para dar a conhecer o modo como interpretam o que vivem. O outro é a técnica do corte cinematográfico que vincula uma cena vivida a outra através de um processo de equivalências. Articulando-se os dois procedimentos, tem-se uma imagem coesa dos vários pontos da cidade, embora artificialmente obtida, pois implica uma vontade narrativa que recorta alternadamente pedaços de vida, desejando promover um acerto entre as peças do mosaico que aos poucos vai juntando. A posição do narrador, sobranceira sobre o universo diegético, favorece essa vontade, e concomitantemente diminui as proporções da cidade, pois, se é possível captá-la com alguma coerência, é porque ela não é uma megalópolis e seus habitantes ainda conseguem cruzar-se uns com os outros e viver certos momentos em comum.

Outro procedimento cinematográfico, que acentua essa vontade de unificação do panorama geral, é o do mergulho pelas janelas dos prédios, a devassar o que se passa dentro deles e as vistas panorâmicas a partir do ângulo de algum personagem mais consciente da presença da cidade como paisagem. Clarimundo, que vê a cidade de sua mansarda, exemplifica esse recurso, assim como João Benévolo, o desempregado que perambula pelas ruas. Por esses dois procedimentos, unem-se o fora e o dentro, a cidade física e a cidade social, e acentuam-se as oposições de classe — nas figuras do casal proletário, Fernanda e Noel, e do casal burguês, Leitão Leiria e d. Dodó, cujas trajetórias se cruzam com as das demais personagens — bem como o contraste entre paisagem edificada e natural e paisagem humana, uma cidade no rumo da modernização e uma população marcada pela desigualdade.

Música ao longe ensaia outra espécie de contraponto, situado na questão dos pontos de vista e do foco narrativo. O enredo retoma a vida de Clarissa em sua cidade natal, Jacarecanga. A jovem professora vê a família decair pela má sorte econômica e pelos desvarios do pai e dos tios, registrando em seu diário a progressiva miserabilização da família. A única voz crítica é a de Vasco Bruno, o Gato do Mato, o primo rebelde da jovem, que sempre a tratara mal na infância e ao longo do romance se revela um artista determinado a seguir novos rumos, descobrindo na prima uma personalidade cativante que o enamora. É a alternância entre a focalização dos acontecimentos familiares por Clarissa e por Vasco, bem como a segmentação da pequena cidade em lugares típicos, como a escola, a praça, a prefeitura, o mato, a residência dos Albuquerque e a dos imigrantes italianos, que configuram a imagem de Jacarecanga, lugar de opressão política e de decadência dos antigos terratenentes.

A mesma cidade interiorana abre *Um lugar ao sol*, com uma mudança de ponto de vista. Já não são os olhos de Clarissa, inocentes e impregnados de ternura, que visualizam a cidade. São os de Vasco, a ovelha negra da família, o artista em matu-

ração, que veem Jacarecanga sob uma luz pouco propícia. Na visão feminina há um desejo de compensar as dificuldades da vida, seu ramerrame, suas aflições, através do amor aos seus, da fantasia e de uma esperança resistente e inexplicada, como se, para o autor, a mulher soubesse retirar do cerne duro das coisas os momentos de exaltação e beleza. Na visão masculina há ceticismo, desencanto, indignação e desejo de evasão, de explorar novos horizontes para além dos limites estreitos da cidade pequena, que impede a expansão vital e cultural e que favorece os processos de dominação política pela violência, culminada no assassinato do pai de Clarissa.

Opondo essas duas perspectivas, Erico Verissimo consegue, nos dois romances, dar um molde tipificante a uma cidade interiorana. Jacarecanga é modelar para muitas cidades brasileiras até hoje, apesar de incorporar feições próprias da época de produção dos textos, os anos 1930. O autor constrói dela uma imagem em que não faltam as fronteiras geográficas e os elementos arquitetônicos, mas não esquece que a cidade é antes de tudo um local de agregação de pessoas, com seus dramas individuais e também coletivos. A decadência dos Albuquerque espelha não só o declínio econômico do campo, mas a ascensão de uma nova economia, a dos imigrantes, assim como equivale à degradação das políticas de força que regeram o interior brasileiro por tanto tempo.

Entretanto, a análise da cidade sob a grade do contraponto não se esgota em Jacarecanga, espaço de degradação da sociedade rural e da falta de oportunidades para os jovens. A imagem da cidade grande, ou, melhor, da cidade em processo de modernização, com suas injustiças e seus atrativos de emancipação social retorna na segunda parte de *Um lugar ao sol*, romance que convoca não só o jovem casal de *Música ao longe*, mas também o de *Caminhos cruzados*. Mesclando algumas das vidas antes construídas nos dois romances citados, Erico Verissimo inventa outro tipo de contraponto, cruzando os itinerários de Noel e Fernanda com os de Vasco e Clarissa, bem como os ambientes sociais de que procedem, num movimento de convergência que oporá os jovens em busca de um lugar social que os realize, em termos de sonhos e aspirações, aos adultos já ocupantes de lugares instituídos, que não lhes abrem espaços. Regina Zilberman identifica, na figura de Vasco Bruno, o *flâneur*, não baudelairiano, mas um outro tipo, resultante da criatividade de Verissimo. Vasco será a personagem unificadora da paisagem urbana variada, percorrendo-a como *bon-vivant* e ao mesmo tempo como artista plástico. Ele será o ponto de união entre as famílias de Clarissa e de Fernanda, segregadas numa condição social desvalida, mas lutando por emprego e vida digna, e as instituições urbanas promissoras/frustantes que ele vai conhecendo em suas deambulações pela cidade. O caráter ambivalente do jovem pintor, ora se entregando ao fascínio dos clubes e da high society, ora se

empenhando na tarefa de ganhar a vida, estabelece um contraponto de oscilações internas na personagem, que será desenvolvido com maior força em *Olhai os lírios do campo*, mas não deixa de atrair o leitor justamente pela instabilidade de suas decisões, espelhamento invertido das múltiplas atrações, boas e más, que a cidade oferece ao forasteiro.

Finalmente, em *Olhai os lírios do campo*, o contraponto faculta a Erico Verissimo um desenho bem mais apurado da vida metropolitana. Embora focalizando o enredo ao redor da figura de uma personagem centralizadora (nesse sentido, *Caminhos cruzados* é mais criativo em termos de imagem da cidade, por sua dimensão coletiva), o médico Eugênio, os deslocamentos deste em termos temporais e espaciais constituem outra espécie de contraponto, resultando numa rede bem mais complexa de relações sociais, em que não faltam as motivações psicológicas. Temas como a ambição por um lugar social elevado, o complexo de inferioridade, a saúde urbana, a medicina social, a redenção pela dedicação aos outros, o amor desinteressado são entretecidos na trajetória de Eugênio e Olívia, que formam um par curiosamente distanciado um do outro, tanto por suas opções de vida quanto pela morte. Vivendo seu "romance de formação" desde sempre na cidade grande, Eugênio é a vítima de sua condição social humilde, valendo-se de estratégias de autodefesa pouco admiráveis para subir na vida competitiva dos profissionais da saúde. Olívia é seu par contrastante, que o confronta, em sua ausência de julgamento e em seus silêncios e afastamento, com o médico e o homem que poderia ser, não fosse seu desejo de ascensão social a qualquer preço. O recurso contrapontístico de mostrar a viagem de Eugênio ao hospital em que Olívia está agonizante, interrompido e intercalado por cenas da vida do jovem estudante de medicina, atendendo em vários locais, depois médico das elites, na primeira parte, desloca o modo como a cidade pressiona o indivíduo. O contraponto torna a vida urbana estéril e a vida frustrante de Eugênio um movimento de ações e reações cegas, envolvendo o protagonista numa teia de escolhas que o destruiriam, não houvesse a segunda parte, em que a perda da amada traz a personagem para o rés do chão, arrasado, obrigando-o a rever suas opções e transformando-o naquilo que a companheira desejara: um médico humanitário e pai devotado, capaz de minorar as mazelas que a desigualdade social determina nos centros urbanos.

Vê-se que a apresentação da cidade, em Verissimo, privilegia pessoas e não a paisagem. Os pontos de focalização dos elementos urbanos são filtrados pelas atitudes emocionais das personagens que os veem, mas na verdade não os olham, todos mais preocupados com o que lhes sucede do que com a natureza em si ou com a arquitetura. Porto Alegre ou a fictícia Jacarecanga não aparecem senão em rápidas vistas como espaço físico. Há mais a notação das nuanças do céu e do rio do que descrições concretas

de lugares. Quando a descrição se localiza, predominam os interiores, os escritórios, as salas comerciais, as repartições públicas, os consultórios, na esfera pública, e os quartos de dormir, as salas de refeição, os salões de festas, os luxuosos apartamentos e os exíguos quartos de aluguel ou os casebres das prostitutas, na esfera privada. Mas os acessórios, os *props*, mal são designados. Dominam as ações que ali transcorrem e os sentimentos, apreendidos por flashes instantâneos, que, entretecidos pela técnica contrapontística, fornecem à cidade, pequena ou grande, seu rosto humano, um rosto feito de muitos rostos, alguns mais salientes, outros mais anônimos.

O contraponto se mostra o procedimento mais eficaz de apresentação da cidade para os fins intencionados por Verissimo, porque a alternativa sequencial não interpolada empobreceria a tessitura de oposições buscada pela narração em termos de análise social. Erico Verissimo poderia ter apresentado cada grupo ou cada indivíduo que interessam a seu diagnóstico sobre a vida na cidade tradicional ou na cidade moderna nos anos 30 vivendo sua história até o fim e sendo substituído por outro grupo ou indivíduo. A opção pela linearidade afastaria os momentos de coincidência conflitiva entre os vários grupos/indivíduos, que emprestam força à denúncia visada. Por isso, o contraponto se fez valioso. A não utilizá-lo, o teor conflitivo das pequenas vidas entrecruzadas em cidades desimportantes da América Latina se esvaziaria de seu potencial de crítica à burguesia capitalista, intento não só do autor, mas de toda uma geração de escritores para quem a literatura guardava uma função emancipatória.

O romance de Verissimo, a partir dos anos 30, legou à literatura brasileira um estilo de trabalhar a cidade, atento às diferenças, ao enredamento de interesses e impulsos, permitindo, pelo contraponto, convocar em posição de igualdade aquilo que caracteriza o modo urbano de vida: a agregação e a desagregação, o múltiplo e o singular, o movimento e a imobilidade, conexões e desconexões, o egoísmo e a solidariedade, em contínua interação de carne e pedra, como diz Richard Sennet[10] ao historiar a cidade pelos corpos que a habitam.

Maria da Glória Bordini é professora aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

10. Cf. SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Jorge Amado, crônica e ativismo

Eduardo de Assis Duarte

RESUMO: Em Jorge Amado, política e literatura caminham juntas e fazem o romancista conviver intensamente com o homem de imprensa e o militante. Partindo das crônicas publicadas, entre 1942 e 1944, na seção "Hora da Guerra", do jornal baiano *O Imparcial*, e reunidas em livro recentemente, o presente trabalho empreende uma reflexão sobre o escritor enquanto cronista e intelectual orgânico — *compagnon de route* da utopia maior de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado; "Hora da Guerra"; crônica e militância

ABSTRACT: *In Jorge Amado, politics and literature go together and make the novelist live intensively as the press man and the militant. Starting from the chronicles published between 1942 and 1944, in the section "Hora da Guerra", the Bahian newspaper* O Imparcial*, and recently assembled in a book, this present work undertakes a reflection on the writer as an organic columnist and an intellectual –* compagnon de route *of most utopia of his time.*

KEYWORDS: *Jorge Amado; "Hora da Guerra"; chronicle and activism*

Este é tempo de partido,
Tempo de homens partidos.
Carlos Drummond de Andrade,
(1940)

As relações entre jornalismo e literatura no Brasil remontam aos primórdios de nossa produção letrada, sendo praticamente impossível os autores do passado, se maiores ou menores não vem ao caso, ficarem ao largo das redações e se concentrarem na produção livresca. De José de Alencar a Cruz e Sousa, de Machado de Assis a tantos outros do século XIX e, mesmo, do século XX, inúmeros são os casos de escritores com presença constante nas páginas de jornais e revistas. Tanto romances e contos eram publicados primeiro nos periódicos para mais tarde surgirem em livro quanto seus autores atuavam também como cronistas e até repórteres, a exemplo de Machado. Este afirma no "Instinto de Nacionalidade", texto que mais tarde ganharia ares de projeto literário, que o escritor brasileiro devia ser antes de tudo "homem de seu tempo e de seu país", mesmo quando tratasse de assuntos os mais distantes. Esse "sentimento íntimo" ou "instinto de nacionalidade"[1] aponta para o apego à realidade humana, social e política em processo de desenvolvimento histórico e para a figura do homem de letras também como cidadão, testemunha e partícipe do processo.

No caso específico de Jorge Amado, vê-se que a prescrição machadiana nele encontrou ressonâncias profundas, pois foram poucos os escritores do século XX tão fortemente envolvidos com as pulsões históricas de seu tempo e de seu país. O escritor nasce em 1912, pouco antes de ter início o que mais tarde Eric Hobsbawm irá denominar a "era dos extremos". E, já em 1927, vamos encontrá-lo, adolescente ainda, na condição de "foca" da página policial do *Diário da Bahia*. Dois anos depois, dá-se a aproximação definitiva do escritor com o homem de imprensa: em Salvador, *O Jornal* publica em folhetins a novela *Lenita*, escrita em parceria com Édison Carneiro e Dias da Costa, ao mesmo tempo em que mantém o jovem, então com dezessete anos, em sua equipe de reportagem.[2] Curiosamente, é também na adolescência que Machado de Assis passa da

1. ASSIS, Machado de. "Notícia da atual literatura brasileira, Instinto de Nacionalidade". In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, vol. 3, pp. 801-4.
2. TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Record, 1980, p. 27.

tipografia de Paula Brito ao universo do jornalismo fluminense, que só deixaria perto de morrer. E, se temos em Machado o cidadão empenhado em fazer do jornal um veículo de esclarecimento, o mesmo impulso vamos encontrar em Jorge Amado, sempre íntimo das redações e apegado ao fato histórico como motor de sua ficção. E mais: se temos em Machado o afrodescendente que ousa, em pleno apogeu do escravismo, ser sócio oculto da *Gazeta de Notícias*, jornal "francamente abolicionista",[3] não faltarão, por outro lado, gestos de coragem na trajetória do escritor baiano.

Não foram poucos os órgãos de imprensa a estamparem a assinatura do autor de *Jubiabá*: em sua terra, além dos citados *O Jornal* e *Diário da Bahia*, a revista ETC, o matutino *O Imparcial*, entre outros; no Rio de Janeiro dos primeiros anos, o *Boletim de Ariel*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Literatura*. Em 1933, recém-chegado à maioridade, já atua como redator-chefe da revista *Rio-Magazine*. Em 1935, integra a redação de outro periódico, *A Manhã*, órgão da frente de esquerda ANL — Aliança Nacional Libertadora — empastelado no bojo das agitações políticas daquele ano. Sofre em seguida sua primeira prisão, contrabalançada pela conquista, em 1936, do Prêmio Graça Aranha com o recém-publicado *Mar morto*.

No ano seguinte, empreende viagem pelos países latino-americanos, período em que dá continuidade à composição de *Capitães da areia* e encontra tempo para escrever as crônicas mais tarde reunidas por Raúl Antelo no volume *Ronda das Américas*, e publicadas à época em *Dom Casmurro* e *Diretrizes*.[4] Ao voltar, é preso em Belém do Pará, onde toma conhecimento da fogueira feita com seus livros em Salvador, logo após a decretação do Estado Novo. Em 1939, publica escritos de sua autoria em diversos periódicos da capital, além de assumir, no segundo semestre, a chefia da redação de *Dom Casmurro*.

Na década seguinte, vamos encontrá-lo novamente nas páginas de *Diretrizes*, com a edição em folhetim do *ABC de Castro Alves*, interrompida no terceiro número pela polícia, e da novela *Brandão entre o mar e o amor*, escrita em conjunto com Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Aníbal Machado e José Lins. Refugiado nos países do Prata entre 1941 e 1942, Amado faz-se presente em publicações uruguaias e

3. JÚNIOR, Raimundo Magalhães. *Machado de Assis desconhecido*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, p. 143.

4. AMADO, Jorge. *A ronda das Américas*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Raúl Antelo. Salvador: FCJA, 2001.

argentinas, como *La Crítica* e *Sud*. Neste contexto, os anos de 1943 e 1944 como cronista de *O Imparcial* são apenas um capítulo da longa trajetória do autor pela imprensa, que terá continuidade depois da guerra, em São Paulo, na França, no Rio de Janeiro, em Salvador, isto sem contar as inúmeras tarefas junto às publicações partidárias.

Ser alguém de seu tempo e de seu país conduz Amado ao mundo da palavra impressa tanto quanto às hostes da organização que encarnava a mais generosa utopia da era moderna. E esse duplo movimento intensifica o elo ente o militante e o homem de letras. Em sua ficção, pode-se ler tanto o relato de uma época quanto os meandros do processo histórico que faz as épocas se sucederem. O apego ao real é algo palpável, mesmo quando mesclado à idealização mais romântica, ao recurso mais fantástico ou surrealista. Amado exerce seu talento de rapsodo e enxerta em seus enredos desde histórias captadas aqui e ali a fatos reportados pela imprensa, como em *Capitães da areia* e *Subterrâneos da liberdade*. E prossegue no apego documental ao romancear figuras do mundo social e político, num movimento que abarca desde o pai de santo Jubiabá à apaixonada Ofenísia, que sai da crônica mundana de Ilhéus para as páginas de *Gabriela, cravo e canela*. Ou ainda os muitos coronéis, seres vivos na fala do povo; ou incontáveis personagens inspirados em figuras históricas, como o Juvêncio, de *Seara vermelha*, que remete a Giocondo Dias; ou Nilo Argolo e Pedro Archanjo, de *Tenda dos milagres*, que lembram respectivamente Nina Rodrigues e Manoel Querino, protagonistas do debate étnico e racial na Salvador dos começos do século XX.

Seria, pois, de estranhar que esse apego ao tempo e ao país não desembocasse no ímpeto historicista visível em toda a obra, desde a inserção de fatos como a instalação de um governo provisório comunista em Natal, em novembro de 1935, até alusões à revolta de Canudos, presentes em *Seara vermelha*. Ou ainda, a inclusão da Guerra Civil Espanhola e a menção à recém-nascida Companhia Vale do Rio Doce, transformada ironicamente em "Vale do Rio Salgado", exemplos retirados de *Subterrâneos da liberdade*. Assim, Jorge Amado, quando não revolve o passado em busca de suas razões históricas, pretende-se narrador do presente e, quiçá, arauto do futuro. Em todos esses movimentos, desponta o servo de *Cronos*, que não perde de vista o *ontem*, o *agora* e o *depois*, embebido em muitos momentos da certeza messiânica de que à "triste noite fascista" sucederia a "aurora" de um novo tempo, como afirmam os versos de Carlos Drummond de Andrade.

Nesse momento, vale lembrar a conferência de Walter Benjamin "O autor como produtor" proferida em 1934, em Paris, no Instituto para o Estudo do Fascismo, na qual questiona a liberdade de criação dos escritores frente ao contexto de extrema polariza-

ção política e ideológica então existente. Benjamin declara ser este o tempo em que o artista da palavra terá que decidir "a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade".[5] E sacramenta a perda da autonomia do autor ao colocá-lo como "produtor" inserido numa rede discursiva vinculada ao poder e necessariamente em diálogo com os meios de comunicação de massa. Benjamin ressalta sua preocupação com a "função" que a obra irá desempenhar nas "relações de produção literária"[6] de seu tempo (p. 189) e demonstra sua assertiva ressaltando o papel político dos escritores na União Soviética:

> Eu gostaria de chamar a atenção para Sergei Tretiakov e para o tipo de "escritor operante" que ele definiu e encarnou. Este escritor operante configura o exemplo mais tangível para a dependência funcional em que sempre e em todas as circunstâncias estão a correta tendência política e a técnica literária progressista. [...] Tretiakov distingue o escritor operante do escritor informativo. A sua missão não é noticiar, mas lutar; não é desempenhar o papel de espectador, mas de intervir ativamente.[7]

Benjamin prossegue chamando atenção para a "reformulação das formas literárias", que exemplifica com o Teatro Épico de Brecht, e destaca o papel da imprensa pela possibilidade revolucionária de superar não apenas velhas distinções entre os gêneros, "entre escritor e poeta, entre pesquisador e divulgador", mas a própria "distinção entre autor e leitor". Ao encarar a mídia como "aparelho de produção", o filósofo recorre a Brecht para conclamar os intelectuais progressistas a não se limitarem a "alimentá-lo", mas, na medida do possível, "alterá-lo no sentido do socialismo".[8] Este é, pois, o tempo de Jorge Amado. Mas seu país não é a União Soviética.

O compromisso com o engajamento faz o escritor trocar o exílio no Prata pelo Brasil do Estado Novo, assim que o país declara guerra ao Eixo Alemanha-Itália-Japão. Amado se entrega à polícia em Porto Alegre e passa a viver em Salvador nos dois anos seguintes, em regime de liberdade vigiada, não sem antes passar pelo presídio da Ilha Grande, no Rio de Janeiro. É o momento em que vêm a público *Terras do sem-fim* e *São Jorge dos Ilhéus*, e também do retorno à atividade jornalística no

---

5. Benjamin, Walter. *Sociologia*. Organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 188.
6. Id., p. 189.
7. Id., p. 190.
8. Id., p. 194.

Brasil, através da coluna "Hora da Guerra", publicada por quase dois anos a partir de dezembro de 1942, no periódico baiano *O Imparcial*, órgão de oposição ao governo Vargas. Ao reentrar no ambiente da redação, o autor retoma em verdade um espaço que nunca deixou de ocupar.

A crônica "A poesia também é uma arma", publicada no último dia daquele ano, dá bem a medida do envolvimento do escritor no front ideológico então vivido pelos intelectuais progressistas:

> Numa manhã de luto para a inteligência, os nazifascistas italianos e alemães, que usavam a máscara nacionalista de Franco, encostaram num muro de fuzilamento o poeta Federico García Lorca, cantor dos *gitanos*, da Andaluzia, da beleza de Espanha. Era a voz mais popular e o coração mais ardente que nascera em Granada, e em Granada, a cidade que ele amava sobre todas, os inimigos da Cultura e da Inteligência o fuzilaram.[9]

A menção a Lorca já nas primeiras linhas confere à crônica o tom extremado próprio à ausência de neutralidade frente aos campos que então se digladiavam, e esta será a marca registrada da seção em todo o período em que é publicada.[10] Cronista armado, o autor traz à tona o conflito espanhol que precede a grande guerra e, com isto, objetiva tanto equiparar os falangistas seguidores de Franco aos fascistas e nazistas, que tinha como alvo maior, quanto tomar Lorca como símbolo da Inteligência e da Cultura perseguidas por seu engajamento. O poeta foi executado em 1936, sem ter culpa ou condenação formalizadas judicialmente, mas, segundo consta, por ser "mais perigoso com a caneta do que outros com o revólver", palavras atribuídas a um de seus algozes, e que se encaixam à perfeição no título escolhido por Amado: "A poesia também é uma arma".

A crônica enumera em seguida nomes ilustres expulsos de seus países ou assassinados como Lorca. E cita Freud, os irmãos Thomas e Heinrich Mann, Stefan Zweig, que se suicida no Brasil, o espanhol Antonio Machado, morto num campo de concentração, entre outros. Amado alude ao chamamento pela "unidade dos escritores" contra

9. Amado, Jorge. *Hora da Guerra*. Seleção de Myriam Fraga e Ilana Seltzer Goldstein. Prefácio de Boris Fausto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 31.

10. Em seu prefácio ao volume, o historiador Boris Fausto já de início destaca o maniqueísmo expresso nas assertivas do cronista, que o faz encampar e expressar a "cesura" entre as "forças do bem" e as "forças do mal" (Id., pp. 14-5).

a “escravidão nazista”, proposta que ganhava no Brasil o apoio de nomes tão díspares em suas posições políticas e estéticas quanto os de Graciliano Ramos e Augusto Frederico Schmidt. Para ele, era o momento de congregar tanto os adeptos da “arte social” quanto os da “arte pela arte” numa “Legião da Cultura pela Vitória”. O engajamento é explícito e vem acompanhado de indagações como esta: “Por que alguns [artistas, escritores, sábios e poetas] se deixam ficar, cômoda e criminosamente, perdidos em sonetos e em poemas, em inoportunas discussões de ordem estética?”.[11]

Como se vê, é um tempo “áspero”, como o próprio autor define em um de seus títulos. Tempo em que o engajamento traz consigo a certeza militante e faz com que o texto de Amado venha refutar aquela outra lição machadiana sobre a crônica ser o “consórcio do útil com o fútil, do sério com o frívolo”...[12] Na “Hora da Guerra”, o que vamos ter é a união do útil com o que, segundo o ponto de vista do militante esquerdista, seria o *justo*. E o autor conclui seu chamamento de 31 de dezembro de arma em punho. Em vez de desejar boas passagens ou feliz ano-novo, vocifera: “Em nome do Brasil e em nome da cultura estamos nós, os escritores e artistas, em guerra contra o nipo-nazifascismo. Vamos provar que nossas armas sabem também ferir e matar”.[13]O tom beligerante prossegue e adentra os escritos jornalísticos de 1943 e 1944, ao contrário do que ocorre em *Terras do sem-fim*, romance elogiado por Antonio Candido justamente por evitar a simplificação que colocaria todos os coronéis como vilões e todos os camponeses como heróis. Na crônica de 15 de janeiro de 1943, em que aborda a festa do Senhor do Bonfim, em Salvador, Amado transforma o santo nada menos que em “padroeiro das Nações Unidas”. E não perde a chance de equiparar o nazismo à escravidão, atualizando o mote que estará presente em várias crônicas da série, em função dos pressupostos racistas que comandaram a política e o belicismo alemães naquele tempo. Amado vai além do escritor “informativo” para ser também escritor “operante”, nos termos de Tretiakov: além da descrição jornalística do ritual do Bonfim — em que noticia a politização do evento com a colocação na igreja da “vela da vitória” —, tira partido da notícia para fazer proselitismo e afirmar aos leitores que, sob o nazismo, “jamais a procissão e a lavagem da igreja se realizariam”.[14]

11. Id., p. 32.
12. Assis, Machado de. Op. cit., p. 959.
13. Id., p. 33.
14. Id., p. 36.

Num texto antológico em que discute o estatuto da crônica, Carlos Heitor Cony a contrapõe ao discurso jornalístico por escapar da propalada objetividade na transcrição dos fatos exigida ao homem de imprensa, seja ele repórter ou editor. Apesar de situá-la quase como antijornalismo, exalta o gênero destacando o necessário contingente de emoção agregado como contrapeso à frieza e ao distanciamento exigidos de quem produz informação.

> Banida do texto jornalístico, a emoção foi considerada cafona, desnecessária, primária. Nelson Rodrigues reclamava da falta de pontos de exclamação nas manchetes, mesmo nas mais prosaicas. Exemplo: "Pânico na Bolsa de Nova York!" ***é*** uma coisa. Sem exclamação é outra. Não se conclua que a emoção seja simples pontuação. Ela é uma forma de ver o mundo, um estilo de sofrer ou de gozar a vida.[15]

Cony ressalta a importância do desnudamento da intimidade no jornal como forma de humanização do autor e consequente identificação com o público. Pois em *Hora da Guerra* é possível detectar o quanto a subjetividade — e as emoções — do autor se mesclam à retórica e aos propósitos do intelectual engajado. Na crônica de 19 de janeiro de 1943, intitulada sintomaticamente "Ódio", Amado apela à emoção e assim se dirige às leitoras:

> Que outro sentimento pode guardar um coração, mesmo que seja o teu doce coração de mulher, em relação aos assassinos nazis, senão o de um profundo e duradouro ódio? Um dia, nos dias de paz e de idílio, tu aprendeste que só o amor constrói na face do mundo. [...] Ah!, te direi hoje outra verdade nesta hora de guerra: quando os assassinos se soltarem sobre o mundo, em relação a eles só o ódio é construtivo.[16]

Após esse introito dirigido à leitora, denuncia os massacres alemães em cidades do Leste Europeu, com destaque para o extermínio em massa, a deportação e o aprisionamento em campos de concentração. E ao final arremata: "Que o ódio encha teu coração. [...] Ódio, amiga, ódio e mais ódio aos assassinos, ódio até que o último seja exterminado, e

---

15. Cony, Carlos Heitor. "A crônica como gênero e como antijornalismo". *Folha de S.Paulo*, Caderno *Ilustrada*, 16 out. 1998.
16. Id., p. 40.

até que a lembrança de sua nefanda memória haja desaparecido!".[17] A retórica amadiana transforma o ódio em *leit motif* e isto se repete noutros textos da coluna. A vingança é outro sentimento explorado, a ponto de defender a absolvição de um cidadão cearense preso por assassinar um italiano residente em Fortaleza, como vingança pelo afundamento de um navio brasileiro por submarino italiano.

Os ataques a navios brasileiros serão abordados em diversas inserções. No texto de 2 de fevereiro de 1943, o cronista se faz ficcionista e, como Machado, cria um personagem narrador, no caso um sobrevivente de um ataque marítimo que escreve a "Carta do marinheiro a Iemanjá". E, novamente, o apelo sentimental conduz a argumentação:

> Dona Janaína…
> Nesta tua festa do Rio Vermelho eu nada te trago senão a lembrança do meu navio. […] Íamos pacificamente […] conduzindo mercadorias e passageiros de um porto para outro. E as feras chegaram, nos seus navios assassinos, e do meu barco, Iemanjá, resta apenas a lembrança dos que morreram e foram muitos![18]

Ao final, pode-se ler:

> Só te trago uma lembrança, como presente, só te peço também uma coisa: vingança. Teus filhos, Inaê, estão prontos para a luta. Os assassinos morrerão, um por um.[19]

Será, pois, nessa condição de absoluta e, até mesmo, enfurecida parcialidade que o escritor, então com trinta anos, irá desempenhar seu papel de cronista desse tempo de homens partidos.[20] Amado trata sobretudo da guerra e de suas consequências, sem

---

17. Id., p. 42.
18. Id., p. 49.
19. Id., p. 51.
20. Nessa linha, o crítico Benedito Veiga aponta a omissão amadiana quanto à "cumplicidade da União Soviética com a Alemanha, em parceria só desfeita posteriormente", e se refere ainda ao "massacre de Katyn", onde foram mortos "22 mil poloneses, sendo 15 mil prisioneiros de guerra e o restante pertencente à elite intelectual, cultural e religiosa polonesa". Veiga cita Vasquez, estudioso do episódio, que se vale de documentos da época só posteriormente revelados, para apontar o governo soviético como responsável pelo extermínio, levado a cabo pela NKVD, a temida polícia secreta dos tempos de Stálin.

nunca perder a chance de espezinhar os integralistas de Plínio Salgado e demais simpatizantes do Eixo, tratando-os sempre na condição de "quinta coluna", ou seja, de brasileiros traidores por apoiarem o nazifascismo. E será com a mira apontada para estes que escreve a coluna de 27 de fevereiro de 1943, intitulada sintomaticamente "Hitler contra Zumbi dos Palmares".

Nesse texto, o autor discorre sobre as bases racistas do III Reich e se vale da paráfrase e da citação — também utilizadas por Machado de Assis, sobretudo em temas mais espinhosos — para, apoiando-se em afirmativas alheias, tecer suas considerações sobre o racismo como política de governo e forma de dominação nazista. Observemos primeiramente a estratégia machadiana: no início de 1871, antes ainda dos debates que redundaram na aprovação da Lei do Ventre Livre, Machado publica incisiva crônica no periódico *Semana Ilustrada*, em que comenta notícia envolvendo senhoras que obrigavam suas escravas à prostituição. O autor clama em favor da "fraqueza e miséria ofendidas pela especulação" e, embora não use termos como "cafetina" ou "cafetinagem", pede a "punição pública dos traficantes". Mas, não sem antes se proteger, indicando a autoridade responsável pela apuração dos delitos, além de se valer da menção aos artigos de outro cronista — Peçanha Póvoa —, a quem louva por ter levantado a questão na imprensa. Dado o "clima opressivo" então vigente (Magalhães Júnior) e a natureza explosiva do tópico, o escritor caramujo encontra ainda outras formas de disfarce e se oculta por trás do pseudônimo de "Dr. Semana".[21]

Em "Hitler contra Zumbi dos Palmares", Jorge Amado, embora dispense o disfarce da autoria, retoma o procedimento e respalda seu discurso pela palavra abalizada de um especialista. Inicia mencionando Artur Ramos, "sábio que dedicou sua vida aos estudos sobre o negro brasileiro", que, por sua vez, publicara artigo em que citava matéria do jornal *The Nation* assinada por Hans Habe e intitulada "*The Nazi Plan for Negroes*". Em seguida, inclui-se entre os afrodescendentes: "digo nós, num caráter geral, porque os planos de Hitler são de referência a todos os negros, mulatos e mestiços, e

----

Veiga, Benedito. "Jorge Amado e os judeus perseguidos na Segunda Guerra Mundial". In: Fraga, M.; Fonseca, A.; Hoisel, E. (Orgs.). *Jorge Amado*: *Cacau: a volta ao mundo em oitenta anos*. Salvador: Casa de Palavras, 2014, pp. 214-5.

21. Assis, Machado de, apud Júnior, R. Magalhães. Op. cit., p. 161; ver também: Duarte, Eduardo de Assis (Org.). *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2007, pp. 30-1.

ele sempre considerou o Brasil 'um miserável país de mestiços' que devia ser civilizado pelos 'cultos arianos nazistas'".[22]

Menciona logo adiante as teses do "imbecil Congresso de Nuremberg", que estabeleceram a premissa pela qual só se considerava cidadão alemão quem tivesse os quatro avós alemães. Na crônica em que lembra o assassinato de García Lorca, Amado já havia se referido ao exílio de Thomas Mann, excluído da cidadania germânica por ser filho de uma brasileira... E contrapõe a mestiçagem existente no Brasil como prova de nossa "democrática isenção do preconceito de raça", para citar em seguida exemplos de afro-brasileiros ilustres, de Henrique Dias a Tobias Barreto, de Zumbi dos Palmares a Machado de Assis.

Na sequência, a crônica atinge seu clímax quando Amado enumera os seis itens do plano nazista para os negros, do qual cumpre destacar o mais escabroso:

> 3º) É inteiramente proibido o casamento de negros, mulatos e mestiços com brancas ou vice-versa. As relações sexuais entre membros das duas raças (arianos e não arianos) estão sujeitas a pena de morte.[23]

Para, em seguida acrescentar:

> Estes seis itens iriam reger a vida dos negros, mulatos e mestiços se Hitler dominasse o mundo. Seriam estes itens que iriam reger a vida dos brasileiros, a quem Hitler considera 'miseráveis mestiços inferiores' (vide edição completa de *Minha luta*. A traduzida no Brasil suprimiu o trecho), se Plínio Salgado e a quinta-coluna tivessem realizado a planejada entrega do Brasil.[24]

Como se vê, além de trabalharem pelo alinhamento brasileiro ao Eixo Alemanha-Itália-Japão, seus simpatizantes locais estariam também envolvidos numa fraude ideológica de proporções nada desprezíveis ao retirarem da bíblia nazista a menção à população miscigenada e multiétnica que dá forma ao nosso povo. E o fato de os integralistas

---

22. Id., p. 63.
23. Id., p. 65.
24. Ibid.

contarem em suas fileiras com a presença de inúmeros afro-brasileiros, alguns deles ilustres, só torna a questão ainda mais espinhosa.

A acusação é gravíssima e se projeta rumo ao futuro. Conferimos a afirmativa cotejando edições mais recentes (infelizmente não tivemos acesso ainda à primeira edição brasileira, publicada em 1934), tanto em português, quanto em outros idiomas, e não encontramos a frase citada pelo cronista. Dada a dificuldade de acesso ao original de 1925, solicitamos a ajuda de colegas alemães, sendo prontamente atendidos por Marcel Vejmelka, professor da Universidade de Mainz e estudioso de Jorge Amado. Vejmelka pesquisou a edição de *Mein Kampf* publicada em 1943 pela Eher Verlag, editora oficial do partido nacional-socialista, onde se lê ser reprodução na íntegra do original. E lá também não foi localizada a menção aos "miseráveis mestiços" brasileiros. No entanto, no capítulo "Povo e raça", após mencionar que a Natureza não prescreve a associação dos mais fracos com os mais fortes, e que a fusão de uma "raça superior" com uma "inferior" seria um "golpe quase mortal" contra a Natureza e o "trabalho de aperfeiçoamento executado através de centenas de milênios", o chefe nazista faz menção explícita à América do Sul:

> A experiência apresenta inúmeras provas disso. Mostra com claridade assustadora que, em cada caso de mistura do sangue do ariano com povos inferiores, o resultado foi o fim do portador de cultura. A América do Norte, cuja população consiste na maior parte de elementos germânicos que somente muito pouco se misturaram com povos inferiores e de cor, mostra outra humanidade e cultura que a América Central e do Sul, onde os imigrantes, na maioria latinos, se misturaram às vezes em grande escala com os autóctones. Já por este exemplo se poderá perceber de forma clara e nítida os efeitos da mistura racial. O germano do continente americano, que se manteve racialmente puro e não misturado, ascendeu a ser senhor desse continente; permanecerá senhor enquanto não se tornar vítima do sacrilégio da mistura do sangue.[25]

---

25. "*Die geschichtliche Erfahrung bietet hierfür zahllose Belege. Sie zeigt in erschreckender Deutlichkeit, daß bei jeder Blutsvermengung des Ariers mit niedrigeren Völkern als Ergebnis das Ende des Kulturträgers herauskam. Nordamerika, dessen Bevölkerung zum weitaus größten Teile aus germanischen Elementen besteht, die sich nur sehr wenig mit niedrigeren farbigen Völkern vermischten, zeigt eine andere Menschheit und Kultur als Zentral - und Südamerika, in dem die hauptsächlich romanischen Einwanderer sich in manchmal großem Umfange mit den Ureinwohnern vermengt hatten. An diesem einen Beispiele schon vermag man die Wirkung der Rassenvermischung klar und deutlich zu er-kennen. Der rassisch rein und*

Na passagem, o Brasil e os brasileiros aparecem indiretamente, no bojo da comparação com a riqueza estadunidense, colocada como fruto de uma presença ariana não miscigenada. E a propalada ofensa — "miseráveis mestiços inferiores" —, apesar de não explicitada, pode ser perfeitamente deduzida, sobretudo se o leitor percorre os demais capítulos, em que se percebem os fundamentos preconceituosos do arianismo e da eugenia, propagados como passaportes para o futuro e transformados durante a guerra em brutal "limpeza étnica". Por outro lado, cumpre fazer justiça e lembrar que o parágrafo acima está presente na íntegra na tradução de Klaus Von Puschen, publicada em São Paulo em 2001.[26]

A menção explícita à inferioridade congênita dos brasileiros é encontrada em outro escrito, mais precisamente do Conde de Gobineau, um dos formuladores do racismo "científico" do século XIX e, certamente, fonte de consulta do autor de *Mein Kampf*. Com efeito, Arthur de Gobineau, depois de passar alguns meses no Rio de Janeiro e ser diversas vezes recebido em palácio por d. Pedro II, não esconde seu desprezo pelo perfil étnico que encontrava nas ruas da Corte: "povo infame: todos mulatos, a ralé do gênero humano e costumes condizentes".[27]

Voltando a Amado e à sua acusação, vale indagar: teria a censura de nossos integralistas se perpetuado e impregnado traduções e edições futuras? Ou, por outro lado, teria o ímpeto do ficcionista preponderado sobre o apego aos fatos exigido do homem de imprensa? A verdade é que os fatos falam por si e o Holocausto, mais do que

----

unvermischt gebliebene Germane des amerikanischen Kontinents ist zum Herrn des-selben aufgestiegen; er wird der Herr so lange bleiben, so lange nicht auch er der Blutschande zum Opfer fällt." (*Mein Kampf*, S. 313-4, Kap, 11 "*Volk und Rasse*", Zwei Bände in einem Band. Ungekürzte Ausgabe. Zentralverlag der NSDAP., Frz. Eher Nachf., G.m.b.H., München, 851-5. Auflage 1943 [Band I 1925, Band II 1927]. Tradução de Marcel Vejmelka).

26. Hitler, Adolf. *Minha luta*. Tradução de Klaus Von Puschen. São Paulo: Centauro, 2001.

27. Gobineau, Arthur, apud Raeders, Georges. *O conde de Gobineau no Brasil.* Trad. Rosa Freire de Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 77. O autor de *A origem da desigualdade entre as raças* retoma seu ponto de vista em artigo publicado em Paris em 1873: "a grande maioria da população brasileira é mestiça e resulta de mesclagens contraídas entre os índios, os negros e um pequeno número de portugueses. Todos os países da América, seja do norte ou do sul, hoje mostram, incontestavelmente, que os mulatos de distintos matizes não se reproduzem além de um número limitado de gerações. A esterilidade nem sempre existe nos casamentos; mas os produtos da raça gradualmente chegam a ser tão malsãos e inviáveis que desaparecem antes de dar a luz, ou deixam rebentos que não sobrevivem." (Apud RAEDERS, 1996, p. 85).

todos eles, comprova o ódio nazista às "raças inferiores". Concluindo, pode-se dizer que Amado transita entre o escritor "informativo" e o "operante", definidos por Tretiakov. E isto em toda a sua vida de romancista brasileiro mais lido e festejado pelos leitores. Em que medida se apropria de seu tempo e de seu país como régua e compasso para a escrita é algo que nos desafia. Lembro então o José de Alencar de *Ao correr da pena*, para quem o cronista, quando inventa em vez de contar, excede os limites da crônica.[28] Seria este o caso? Com a palavra os leitores e estudiosos de Jorge Amado.

Eduardo de Assis Duarte é professor voluntário no programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal de Minas Gerais e autor de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (ed. Record).

28. ALENCAR, José de. "Ao Correr da Pena". *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 24 set. 1854.

Literatura, política e legitimação institucional: o romance de 1930 e o modernismo de 1922 segundo a retórica estadonovista

Thiago Mio Salla

RESUMO: O presente artigo propõe-se a recuperar o modo por meio do qual alguns intelectuais vinculados ao Estado Novo brasileiro — Almir de Andrade, Rosário Fusco e Wilson Lousada, entre outros — promoveram uma leitura teleológica do modernismo de 1922, bem como procuraram apropriar-se do romance regionalista de 1930 como meios de legitimar a chegada e a permanência de Vargas no poder.

PALAVRAS-CHAVE: romance de 1930; modernismo de 1922; Estado Novo; Graciliano Ramos

ABSTRACT: *This article aims to analyze how some intellectuals associated with the Brazilian Estado Novo – Almir de Andrade, Rosário Fusco, Wilson Lousada and others – have promoted a teleological reading of the 1922 Modernism and sought to appropriate the regionalist novel of 1930 as a strategy for legitimizing the arrival and stay of Getúlio Vargas in power.*

KEYWORDS: *Novel of 1930; 1922 Modernism; Brazilian Estado Novo; Graciliano Ramos*

No livro *1930: a crítica e o modernismo*, João Luiz Lafetá procura examinar as facetas intra e extraliterárias do modernismo brasileiro. Com base em postulados extraídos do formalismo russo, faz uma distinção entre o "projeto literário" (de rupturas operadas na linguagem) e o "projeto ideológico" (de reorientação do pensamento) preconizados pelo movimento. Norteado dialeticamente por tal distinção, o crítico toma a literatura produzida após 1922 e aquela posterior a 1930 como partes de um mesmo todo. Contudo, não deixa de pontuar que os elementos enfatizados por uma e outra seriam diferentes: enquanto na fase heroica estava em primeiro plano a "revolução na literatura" (antimimetismo, euforia e luta contra o passadismo), nas produções que se seguiam à revolução de 1930 avultava a "literatura na revolução" (problematização da realidade brasileira e agudização disfórica da consciência política).

Ao considerar o modernismo como um processo bifásico, Lafetá argumenta que haveria uma mudança de ênfase na passagem da década de 1920 para a de 1930, em virtude da vigência de condições políticas especiais em cada contexto.[1] Contudo, indiretamente estabelece o modernismo de 1922 como marco zero, ponto a partir do qual se instauraria a engrenagem dialética da distinção entre "projeto estético" e "projeto ideológico" na moderna literatura brasileira:

> Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa — pela ampliação dos horizontes de nossa literatura — a revolução na linguagem.

Conforme indicado, tal formulação permite divisar a precedência da primeira fase (marcada pela "revolução na linguagem") em relação à segunda (de "incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira"): esta seria um complemento

1. Nos anos 1920, destaque para o início da ascensão da burguesia e das classes médias (apesar da manutenção da força do poder oligárquico), num contexto de modernização e de implantação do capitalismo no país. Nos anos 1930, ênfase no recrudescimento da luta ideológica e na ampliação da consciência de luta de classe (Cf. Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, pp. 27-8).

daquela. Não por acaso, Lafetá reprova a atenuação e a diluição da estética modernista de 1922 ao longo do decênio de 1930. Segundo ele, depois de colorir o "projeto estético", o "projeto ideológico" teria destituído a produção literária nacional do "sentido íntimo da modernidade".[2] O retorno do gênero romanesco ao arcabouço literário neonaturalista do século XIX seria mostra desse aparente retrocesso.[3] Nesse sentido, o crítico considera o romance de 1930, pautado pela consciência da função social da literatura, muitas vezes "tomada de forma errada", como um dos causadores "do desvio e da dissolução" das conquistas obtidas na fase heroica do movimento.[4]

Apesar de pontuar a oposição entre os dois referidos projetos, Lafetá reconhece apenas tangencialmente um movimento coletivo de recusa ao modernismo entre a geração de escritores que estreou nos anos 1930. Luís Bueno adota posição diversa em *Uma história do romance de 30*. Ao descer à arraia miúda da produção crítica e romanesca da época, o crítico tematiza a forte tensão entre a literatura de 1922 e aquela produzida depois da revolução de outubro.[5] Em outras palavras, ele abdica do princípio de continuidade pacífica invocado por Lafetá. Em vez de considerar a existência de um único movimento dividido em duas fases, Luís Bueno parte do pressuposto de que estariam em jogo dois movimentos literários e geracionais distintos: o modernismo e o pós-modernismo (este último englobaria os artistas imediatamente situados após o modernismo de 1922).

---

2. Lafetá, João Luiz. Op. cit., p. 34.

3. Porém, cabe considerar que o realismo dos anos 1930, calcado em dados econômicos e sociológicos, não seria, meramente, um anacronismo ou uma simples retomada conservadora da tradição romanesca do século XIX, mas sim a tradução, em termos narrativos ("projeto estético"), dos elementos arcaicos da modernidade brasileira, na qual a individualidade burguesa ainda não se encontrava resolvida. Trata-se de uma literatura pontuada pela noção de "semi-historicidade", decorrente da decadência coetânea tanto da sociedade semifeudal no Nordeste como da sociedade semiburguesa no Centro-Sul (Cf. Carpeaux, Otto Maria. "Romance brasileiro". In: *Ensaios reunidos* (1942-1978). Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999). Nesse sentido, em chave lukacsiana, predominam obras que enfeixam, sobretudo, sujeitos problemáticos e contradições sociais (negatividade), com privilégio não para a desrealização (da fase heroica), mas sim para o trabalho mimético.

4. Id., p. 36.

5. Ao longo do texto, a expressão "Revolução de Outubro" refere-se ao movimento armado que depôs o então presidente da República, Washington Luís, e impediu a posse do novo chefe da nação, Júlio Prestes, eleito em 1930. Não se faz menção à "Revolução Vermelha" ou à "Revolução Bolchevique", liderada por Vladimir Lenin em outubro de 1917.

> Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma que a ênfase num ou noutro dê conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre os intelectuais formados antes da Primeira Guerra e a dos formados depois dela.[6]

Ao enfocar o segundo grupo de escritores, Bueno argumenta que, depois da revolução de 1930, se haveria instaurado uma nova visão de Brasil, cujas diretrizes preconizavam um deslocamento no plano ideológico. Nesse momento, em oposição ao período anterior, ganha espaço a "pré-consciência do subdesenvolvimento", numa conjuntura disfórica pautada pelo adiamento da utopia e pelo "mergulho na incompletude do presente".[7] Tal reorientação político-intelectual, norteada pela descrença na positividade da modernização, resultaria em formas de ação diversas das anteriormente utilizadas, redundando, até mesmo, em outras opções estéticas. Segundo o crítico, o predomínio de romances interessados em esquadrinhar as misérias nacionais, ao invés da prevalência da poesia, seria mostra suficiente disso.[8]

Quando se aprofunda o método heurístico levado a cabo por Bueno, de examinar de perto a produção crítica do período, mais do que a oposição entre projetos distintos, observa-se a prevalência de certa leitura teleológica a respeito do modernismo de 1922, cuja orientação se dá no sentido oposto à perspectiva genealógica preconizada por Lafetá: enquanto este toma o melhor da produção dos anos 1930 como uma espécie de coroação do "primeiro" modernismo (a consagração, em culto genealógico, da revolução estética proposta na fase heroica), os romancistas de 30 (sejam realistas, sejam intimistas) irão considerar, em visada teleológica, suas próprias realizações como o ponto de chegada de um processo apenas esboçado de modo incipiente pelos agitadores da Semana de Arte Moderna.

---

6. Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 58.
7. Bueno lança mão do conceito de "pós-utopia", retirado de Haroldo de Campos, para explicar a transição da euforia dos anos 1920 para a disforia da década de 1930. Segundo o crítico, à arte deste último período não caberia abraçar qualquer projeto utópico, colocando-se como "algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo" (bueno, Luís. Op. cit., p. 68).
8. Id., p. 66.

Todavia, quanto a esse último posicionamento, se era adotado por um Graciliano Ramos[9] e por um Octávio de Faria,[10] também encontrava ressonância no bojo da própria retórica oficial do Estado Novo, em discursos que procuravam articular política e literatura com o fito de legitimar os golpes de 1930 e de 1937. Em outras palavras, não só realistas e intimistas,[11] mas também intelectuais diretamente ligados à formulação e difusão do arcabouço ideológico da ditadura getulista recusavam qualquer precedência totalizadora que os filiasse à fase heroica do movimento modernista. Bem verdade que, no delineamento histórico que construíam da vida intelectual do país, em geral, o

---

9. Em diversas ocasiões, o escritor alagoano insurgiu-se contra a leitura do cânone proposta pelos artistas da chamada "fase heroica" do modernismo de 1922. Segundo Graciliano, tais literatos "cabotinos" passaram a condenar, de forma apressada e sem o devido exame, determinadas obras, simplesmente pelo fato de terem sido escritas em "português direito", promovendo a ideia de que sintaxe e bom gosto seriam incompatíveis. Ao mesmo tempo, também descarregava sua artilharia contra as próprias produções modernistas. Seu principal alvo eram as inovações linguísticas propostas por tais escritores, quase sempre em desarmonia com a linguagem popular, invocada por eles mesmos, contraditoriamente, como "autoridade suprema" em qualquer discussão sobre a "realidade nacional" (Ramos, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 388). O único mérito que reconhecia ao movimento de 1922 teria sido usar a picareta e espalhar o terror entre os antigos cultores da língua, deixando o terreno mais ou menos desobstruído para a geração de 1930 (Ramos, Graciliano. *Conversas*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 215). Nesse sentido, reduz a importância do modernismo apenas à condição de preparador de algo maior, que lhe sucederia.

10. No polêmico quarto número da revista *Lanterna Verde*, organizado por Tristão de Athayde, Octávio de Faria chega a afirmar que o modernismo de 1922 nem chegaria a ter existido. Se recusa a fase inicial do movimento, descrita como "simples imitação dos excessos estrangeiros, cópia dos hinos à máquina de Marinetti, bebedeiras de *klaxons* [...], desvairismos de todas as espécies e sem o menor sentido", valoriza o segundo momento modernista, no qual avultaria, de modo construtivo, o interesse pelo país. Todavia, diferentemente dos autores nordestinos, a historicização literária proposta por Faria colocava como ponto de chegada não o romance regionalista (rebaixado pelo aparente "exagero do característico e do regional"), mas sim o romance psicológico, cujo foco central, para além de imperativos historiográficos, geográficos e sociológicos, estaria no "humano" (Faria, Octávio de. "Mensagem post-modernista". *Lanterna Verde*, Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 4, nov. 1936, pp. 62 e 65).

11. Não se trata de categorias esquemáticas e estanques. No caso do já mencionado Graciliano Ramos, por exemplo, por mais que, sobretudo em seu discurso crítico, ele se coloque deliberadamente entre os realistas nordestinos, seu romance *Angústia*, em especial, privilegia elementos caros aos intimistas, com destaque para o mergulho introspectivo na vida do personagem Luís da Silva (Bueno, Luís. Op. cit., pp. 621-2).

marco de 1922 estava presente como o momento de "libertação das cadeias do espírito" e de mergulho na "essência da brasilidade". Contudo, no lugar de conferir importância às "origens" do ambiente político e artístico em que viviam, preferiam, em atitude autoafirmativa, conceder relevância a suas próprias realizações, tomando-as como ponto culminante ("fim") de um processo, cujo marco fundador se encontrava, de fato, em 1930.

A LEITURA TELEOLÓGICA DO MODERNISMO DE 1922

Nesse sentido, se Lafetá destaca o "projeto estético" e o "projeto ideológico" do modernismo brasileiro, pode-se distinguir também o "projeto político" que subjaz às diferentes propostas e iniciativas (sejam elas progressistas, sejam conservadoras) do movimento. Conforme observou Pécaut, o modernismo teria ressaltado a indissociabilidade entre os planos cultural e político.[12] Sobretudo a partir da década de 1920, já se mostrava imperativo que certo nacionalismo de caráter passivo, pautado tão somente pela contemplação das belezas naturais do país, cedesse lugar a um nacionalismo propositivo, orientado pelo conhecimento efetivo, a um tempo específico e multifocal, das matérias ditas brasileiras. Assim, observa-se o desdobramento da atuação da intelectualidade: a recuperação do passado deveria apontar para aquilo que, sob sua condução, a pátria viria a ser. Saber e poder se imbricavam na ânsia dos intelectuais por influir nos destinos do país, apontar caminhos e forjar políticas de ação.[13] De um ponto de vista amplo, tal postura assertiva e o interesse por matérias nacionais, macrocaracterísticas dos diferentes projetos modernistas, ganharam respaldo governamental ao longo dos anos 1930, no processo de construção e reaparelhamento do Estado. Em certo sentido, o próprio contexto brasileiro, pautado pela incipiência e pelo caráter pouco diferençado das instituições culturais, levaria os intelectuais a reorientarem seus investimentos e projetos na direção governamental. Paralelamente, nesse jogo simultâneo de engajamentos, apagamentos e apropriações, o Estado acabaria por incorporar, mesmo à revelia de certos atores, muitas das propostas modernistas (desbastadas de suas rebarbas) que

12. Pécaut, Daniel. *Intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990, p. 27.
13. Luca, Tania Regina de. *A* Revista do Brasil*: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999, p. 41.

privilegiavam a organicidade e a incorporação de elementos nacionais.[14] De modo geral, observa-se o desdobramento de um processo amplo de homogeneização e naturalização de um passado conscientemente selecionado, tendo em vista o construto da "legitimidade emocional", norteadora do nacionalismo propagandeado pela ditadura varguista.

Não por acaso, o próprio Getúlio Vargas, em discurso pronunciado na Universidade do Brasil, em 28 de julho de 1951, tomava a Semana de 1922 como marco inicial de um processo de recuperação da brasilidade e de despertar da literatura para uma "vida nova", que somente seria concretizado pela Revolução de 1930. Ao estabelecer tal relação de continuidade, sinalizava que as propostas modernistas valeriam tão somente enquanto prenunciadoras das conquistas a serem efetivadas por seu governo:

> As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930. A inquietação brasileira, fatigada do velho regime e das velhas fórmulas, que a rotina transformara em lugar-comum, buscava algo de novo, sinceramente nosso, mas visceralmente brasileiro. Por outro lado, a revolução econômica do mundo, o progresso técnico industrial, a ascensão do proletariado urbano como força ponderável na decisão dos fatos políticos estavam a exigir nova estruturação da sociedade e novas leis, capazes de atender com eficiências a essas necessidades.[15]

Ao eleger tais marcos temporais como representativos e depois concatená-los numa sequência linear (e aparentemente irreversível), o presidente construía uma relação necessária entre momentos distintos a partir de uma perspectiva teleológica e legitimadora. Nesse processo de construção de inteligibilidade, o modernismo perdia sua autonomia e força, passando a ser visto apenas como iniciativa inacabada e incompleta, que viria a ser concretizada posteriormente, em etapas distintas, durante a permanência de Vargas no poder. A partir de 1930, o chefe da nação faz referência a uma suposta convergência entre as iniciativas literárias e políticas, na qual o potencial destrutivo dos revoltosos da Semana de Arte Moderna teria sido limado em prol de propostas mais construtivas e conciliatórias:

---

14. Pécaut, Daniel. Op. cit., p. 89.
15. Vargas, Getúlio. *O governo trabalhista do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, p. 382.

> [...] passados os primeiros instantes e obtidas as primeiras conquistas, um e outro se fundiram num movimento mais amplo, mais geral, mais completo, simultaneamente reformador e conservador, onde foram limitados excessos, polidos os extremos sempre cheios de asperezas e harmonizadas as tendências mais radicais e divergentes.[16]

Para Vargas, política e cultura formavam um todo inseparável e interdependente. Partindo de tal premissa, o presidente procurava tanto explicar como justificar o "magnífico surto nas letras brasileiras" durante a década de 1930, no qual "uma plêiade numerosa de valores novos trouxe a sua colaboração e entusiasmo criador e renovador a todos os departamentos da cultura". Segundo o autor de *A nova política do Brasil*, nunca a vida intelectual brasileira assistira a um período tão fértil e pujante, graças, sobretudo, à ação de seu governo, que teria dispensado "simpatia, compreensão, apoio cotidiano, estímulo e liberdade" à cultura nacional.[17] Portanto, ao se referir à produção artística feita depois de 1930, sua abordagem deixava de lado, voluntariamente, a censura praticada pelo Estado Novo. Ao mesmo tempo, concentrava-se em dados quantitativos, esquecendo-se também de que uma parcela razoável das obras lançadas no período obedecia a certo caráter pedagógico, condizente com as diretrizes da propaganda estatal. Esta, por sua vez, procurava controlar e enquadrar as versões possíveis e toleradas da "realidade" brasileira a serem veiculadas pelos diferentes discursos, cerceando e dirigindo o pluralismo das manifestações.

Tal perspectiva varguista que procurava estabelecer um elo de continuidade entre os marcos temporais de 1922 e 1930, transformados de simples datas em eventos acabados, bem como subordinar o primeiro momento ao segundo, já se encontrava presente nos textos dos diferentes ideólogos estadonovistas. No livro *Política e letras*, Rosário Fusco[18] destacava que, se, por um lado, o modernismo teria imposto a necessidade de se conhecer a vida nacional, por outro, para atingir esse objetivo, o movimento valera-se de uma atitude excessivamente destrutiva e iconoclasta, voltando-se, de maneira imoderada, contra tudo aquilo considerado passadista e tradicional. Segundo Fusco,

16. Id., p. 383.
17. Id., p. 384.
18. Poeta, ensaísta e romancista mineiro que integrou o grupo modernista de Cataguazes. Espécie de crítico literário oficial do Estado Novo, Fusco foi responsável pela seção "História Literária do Brasil" da revista *Cultura Política*. Na mesma publicação, estampou ensaios sobre a figura de Getúlio Vargas.

com a chegada de Getúlio ao Catete, tal postura desmedida e irrefletida fora corrigida e substituída por outra mais construtiva e pacificadora:

> O fato é que, ajustados os quadros políticos aos quadros sociais, a construção começou também no campo das letras. E logo após a vitória do movimento revolucionário de 1930, passamos a constatar o seguinte fenômeno: assim como a revolução política progredia, em espírito, recriando a alma do país, que anima as cidades e os campos, a revolução literária prolongava-se num silencioso, mas seguro, *processus* de evolução.[19]

Nesse sentido, o poeta de Cataguazes destaca que teria cabido à revolução de outubro a tarefa de garantir uma trégua na revolução literária iniciada em 1922. Conforme explica, a ação do Estado permitira que o país, enfim, reencontrasse seu caminho de equilíbrio, conscientização e valorização efetiva das matérias brasileiras, tanto em termos políticos quanto literários. Para Fusco, politicamente, o governo vitorioso procurara associar presente e passado num processo de "nacionalização de todas as nossas reservas"; e, literariamente, valorizar a busca do universal a partir do regional. Portanto, segundo tal perspectiva, o modernismo fora não só territorializado (com suas arestas devidamente aparadas) como também complementado pela obra de Getúlio.

Em inquérito sobre a produção literária brasileira, com destaque para o papel exercido pelo modernismo, realizado pela *Revista do Brasil*, nos anos 1940, Almir de Andrade[20] adotava posicionamento semelhante. Segundo ele, o movimento teria sido essencialmente crítico, pois objetivara fazer uma revisão de valores e libertar a literatura de velhos esquemas. Contudo, nada produzira de grande ou duradouro. Sua marca teria sido a agitação, a efemeridade e a preparação do terreno para os autores posteriores, estes sim passíveis de serem chamados de criadores, na sua opinião. O futuro diretor de *Cultura Política*[21] faz uma analogia entre o mundo natural e o universo literário para explicar seu argumento:

---

19. Fusco, Rosário. *Política e letras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 75.

20. Ao lado de Francisco Campos e Azevedo Amaral, é considerado um dos principais ideólogos do Estado. Em março de 1941, a convite de Lourival Fontes, então diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), fundou *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros*, publicação da qual foi diretor até outubro de 1945. Por meio de livros, artigos assinados e editoriais, Almir de Andrade buscou interpretar, com base em um projeto ideológico eminentemente cultural, a ditadura varguista.

21. Mesclando propósitos culturais e propagandísticos, *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros* foi o periódico oficial de maior fôlego e envergadura ao longo da ditadura varguista: circulou

> Na evolução das artes, como na evolução das espécies biológicas, há movimentos dessa natureza: surgem tão somente para preparar o terreno aos movimentos seguintes, morrendo eles próprios sem deixar descendentes. Não perduram; entretanto, seria difícil compreender o aparecimento de muitas tendências posteriores, sem o trabalho de desbravamento e preparação por eles efetuado.[22]

Apesar de reconhecer o papel crítico e desbravador do movimento, frente ao "torpor" e à "inconsciência" da literatura do início do século, sobretudo no que dizia respeito ao tratamento das matérias tidas como brasileiras, sua postura é essencialmente questionadora da influência e da permanência do "espírito modernista" nas obras produzidas depois de 1930:

> Nada mais falso do que julgar que o movimento modernista abriu uma era realmente nova em nossa literatura; nada mais artificial do que tomá-lo como marco divisório entre o presente e o passado. Do modernismo surgiram muitas tendências novas; mas depois do modernismo muitas outras tendências se estão formando em sentido contrário a ele, procurando reviver antigas tradições literárias ou se aproximando insensivelmente do equilíbrio e da disciplina dos modelos clássicos.[23]

Se retira do modernismo qualquer influência determinante, a não ser deixar o caminho livre para os romancistas e poetas de 1930, Almir destaca que coube aos acontecimentos políticos, iniciados com a revolução de outubro, a maior ascendência sobre a cultura nacional. Segundo ele, a ação estatal teria conferido uma tendência mais humana

----

mensalmente (com exceção dos números 50 e 51, trimestrais) de março de 1941 a outubro de 1945, em edições de caráter austero e livresco, quase sempre com mais de trezentas páginas. De orientação elitista, voltada preferencialmente aos grupos dominantes, procurava demonstrar, por meio de uma retórica nacionalista, permeada por argumentos de cunho filosófico e científico, o caráter inovador do Estado Novo brasileiro, justificando a suposta superioridade dele frente ao "falido" liberalismo. Nesse processo, a publicação também privilegiava uma visada cultural (daí a importância conferida à literatura e às outras artes) e a retomada, em tom erudito, da história do país como formas de atestar a aparente simbiose entre o regime e a "essência" da nação.

22. Andrade, Almir de. "Resposta de Almir de Andrade". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano III, 3ª fase, n. 22, abr. 1940, p. 103.

23. Id., p. 106.

e nacional à produção artística, com ênfase na recuperação de aspectos históricos e sociológicos da vida brasileira.

Com relação ao referido caráter inacabado do modernismo, Wilson Lousada, responsável pela seção "Literatura de Ficção" da revista *Cultura Política*, assinalava que o movimento, obedecendo a certas circunstâncias dominantes no período posterior à Primeira Guerra Mundial, voltara-se para as tradições nacionais, em processo análogo ao realizado por outros povos naquele momento. Contudo, tratava-se de uma visada nacionalista imposta, sobretudo, pela conjuntura internacional, marcada ainda por um caráter "sentimental" e "livresco", que a distanciava da dita "realidade" brasileira. Conforme explica o articulista, tal cenário mudaria após 1930, quando teria surgido, "espontaneamente", outro nacionalismo mais "objetivo e realístico", condizente com as propostas da revolução de outubro:

> Desta vez, é claro, influenciado por motivos de ordem interna, e bem mais nosso que o anterior, por isso que menos preso às escolas literárias estrangeiras, e menos intencional também. Surgiu espontaneamente, sem o ar de conspiração secreta tramada aos cochichos entre meia dúzia de escritores.
>
> Foi para nós uma espécie de libertação espiritual sem os inconvenientes da que se realizou em 1922. Sem a necessidade imperiosa de escolher para acompanhar o ritmo exterior. Definimos nossa atitude perante nós mesmos, perante nossa consciência alertada e possivelmente justificada.[24]

Nesse sentido, o modernismo brasileiro é rebaixado tanto por partilhar de modelos importados (em outro texto Lousada destaca que ele seria tributário do modernismo francês e do pansexualismo de Freud),[25] bem como por preterir uma abordagem sociológica e documental do país, a qual seria levada a termo, em contrapartida, pelos

---

24. LOUSADA, Wilson. "Literatura de Ficção (XVI)". *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 16, jun. 1942, p. 237.

25. Tal referência a Freud já estava presente na crítica feita por Tristão de Athayde à rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, quando do lançamento da obra em 1928 [Athayde, Tristão de (Alceu Amoroso Lima). "Macunaíma". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 set. 1928. In: Ramos Júnior, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012, pp. 261-71].

romances regionalistas de 1930. Portanto, o movimento de 1922 renegava aquilo que o autor chamava de "sensibilidade literária realista", em favor de certas "aventuras freudianas e pagãs", de experimentalismos "sem raízes profundas" e da ênfase no "esteticismo". Segundo ele ainda, os empreendimentos modernistas teriam realizado apenas uma incursão pela superfície da vida nacional, restringindo-se ao folclore e ao primitivismo, mas divorciando-se da terra e do povo.

A APROPRIAÇÃO DO ROMANCE DE 1930

Ao mesmo tempo, se o modernismo fora mais "subjetivo, cerebral e literário", a nova fase das letras nacionais, inaugurada pela revolução de 1930, destacava-se pela objetividade e pelo privilégio concedido ao tratamento das matérias nacionais. Para Lousada, ela teria revelado aspectos da "evolução social" do país até então desconhecidos, focando-se tanto no homem, como no ambiente pátrio, sem preterir os problemas tipicamente brasileiros, numa atitude marcada pela substituição do "conformismo" pela "ação". Portanto, as obras passavam, muitas vezes, a ser consideradas apenas enquanto documentos e instrumentos de intervenção em dada realidade ou, conforme sublinham as linhas que antecedem o segundo texto da seção "Literatura de Ficção", "a literatura deixou de valer apenas como literatura e passou a procurar uma base social definida".[26]

Tendo em vista a defesa de tal diretriz literária pautada pela vigência de certo protocolo "sociológico-regional", não por acaso os romances regionalistas de 1930 ocupavam um lugar de destaque nas formulações dos ideólogos estadonovistas. Na opinião deles, tal vertente da literatura brasileira ajustava-se perfeitamente aos novos tempos anunciados pela revolução de outubro e, em seguida, pelo Estado Novo. Segundo o discurso oficial, enquanto os modernistas teriam adotado uma perspectiva "falsa", tachada de excessivamente "literária" (apesar da atenção dedicada a matérias brasileiras), os romancistas surgidos depois de 1930, mais apegados ao povo e a terra, não teriam fugido às demandas do real e, consequentemente, a suas funções frente à pátria, com destaque para a construção da unidade nacional a partir do tratamento de matérias regionais (sobretudo de matriz rural), num processo de incorporação simbólica de diferentes partes e tipos do país.

---

26. Lousada, Wilson. "Literatura de Ficção (II)". *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 2, abr. 1942, p. 261.

Referindo-se à produção cultural pós-1930, Rosário Fusco sublinha que o enfrentamento da "realidade", por diferentes artistas e pesquisadores, constituíra-se no fator mais representativo da produção intelectual brasileira desse momento, em oposição ao "modernismo intencional", "exibicionista" e de "convenção" da fase anterior:

> Sociólogos e romancistas passam a valorizar o *documento*, contrapondo-o, à imaginação pura e simples. Fase de estudos objetivos, todos querem contribuir para o maior e melhor conhecimento de nossas realidades. E se Gilberto Freyre confirma, em fortes ensaios de interpretação social, o Nordeste que José Lins do Rego descreve nos seus apreciados romances, com a decadência do banguê e o consequente esfacelamento da nobreza rural nascida à sombra do engenho, o próprio presidente da República se faz novo bandeirante para recomendar, como sociólogo e como homem de governo, a *marcha para o oeste*, numa primeira tentativa para o aniquilamento do latifúndio e a disseminação da pequena propriedade; incrementando o plantio de novos centros de vida rural, fomentando o intercâmbio entre o sertão e o centro, o comércio das populações meridionais com os agregados sociais dos desertos geográficos, que morrem de fome demográfica; ajudando a produção agrícola, rasgando estradas, fundando escolas, revolvendo o solo.[27]

Novamente, o poeta de Cataguazes pretende apresentar os rumos da vida literária do país, pós-revolução de outubro, como uma consequência da política getulista, algo que já estaria presente na própria eleição do marco temporal de 1930, como ponto de inflexão das letras nacionais. Segundo ele, o governo Vargas teria conferido um "sentido objetivo" ao estudo da realidade brasileira, do qual os escritores, sobretudo os nordestinos, teriam se aproveitado para compor livros voltados ao social, em que a "imaginação contava pouco". Nessa atitude de vinculação entre política e artes, Fusco não deixava de ressaltar a perspectiva regionalista e o apego à terra, presentes nas obras de tais escritores, como componentes de um movimento maior de recuperação e valorização da nacionalidade.

Depois de afirmar que o movimento revolucionário de 1930 fora o fator "mais considerável na transformação sofrida pelas nossas letras", o já citado Wilson Lousada alçava os romances *Menino de engenho*, *Os Corumbas*, *S. Bernardo* e *O quinze* à condição de espelhos de "uma realidade que, nos anos anteriores por falta de ambiente espi-

---

27. Fusco, Rosário. Op. cit., pp. 78-9.

ritual receptivo, nunca poderia ser entendida em seu verdadeiro alcance".[28] Segundo ele, tais autores teriam passado a se apoiar em aspectos físicos, humanos e sociológicos da vida brasileira, tendo em vista o estabelecimento de um contato "profundo" entre "forças intelectuais e sociais". Nem mesmo o "realismo cru" e o pessimismo acentuado de alguns escritores seriam vistos como problemas. Tais opções se justificariam enquanto componentes de certa busca nacionalista que reivindicava a procura "em nós mesmos das causas e finalidades de todas as dúvidas, erros e inquietações".[29] Logo, seria um sinal de vida, de "pesquisa consciente da realidade nacional" e de "vontade construtiva".

Esse movimento de recuperação e estudo da vida nacional passava antes pela abordagem das matérias típicas das diferentes regiões brasileiras. O próprio Lousada afirmava, por exemplo, que

> […] um romancista mineiro, por exemplo, não tem argumentos para resumir, na sua gente, toda a alma coletiva do Brasil, tão rica e expressiva nas suas diversas manifestações de caráter regional. Nem o romancista gaúcho, amazonense, pernambucano ou paulista. Cada um deles, portanto, terá de conservar suas raízes características, próprias, sua fisionomia peculiar, sua tradição incorporada ao meio social que trabalhou e moldou.[30]

Segundo ele, tendo como base o pensamento de Oliveira Viana, o Brasil não formava um bloco único e indiviso. Na composição heterogênea da nação, pesavam questões específicas referentes às variações do meio físico e social, da história de constituição dos diferentes grupos populacionais, bem como do "caldeamento dos elementos étnicos". Nesse sentido, para o articulista, seria inútil falar em escritores brasileiros (em sentido geográfico), uma vez que considerava o regionalismo como veículo para a realização artística em termos nacionais.

Sabendo-se do caráter autoritário e centralizador do Estado Novo, pode soar estranha a defesa dessa perspectiva localista nas páginas de *Cultura Política*. No entanto, conforme explica José Lins do Rego, em artigo sobre Gilberto Freyre, tal orientação, formulada, sobretudo, pelo movimento regionalista do Recife, incidia apenas sobre o plano artístico. No plano político, ela respeitava a concentração de poder nas mãos do

---

28. Lousada, Wilson. "Literatura de Ficção (II)". *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 2, abr. 1942, p. 262.
29. Id., p. 263.
30. Lousada, Wilson. "Literatura de Ficção VII". *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 7, set. 1941, p. 292.

presidente imposta pela ditadura varguista, mostrando-se contrária ao estadualismo que vigorara durante a Primeira República e fora tão combatido pelo regime de 1937:

> Ser da sua região, de seu canto de terra, para ser-se mais uma pessoa, uma criatura viva, mais ligada à realidade. Ser de sua casa para ser intensamente da humanidade. Nesse sentido, o regionalismo do Congresso do Recife merecia que se propagasse por todo o Brasil porque é essencialmente revelador e vitalizador do caráter brasileiro e da personalidade humana. Com um regionalismo desses é que poderemos fortalecer ainda mais a unidade brasileira. Porque cultivando o que cada um tem de mais pessoal, de mais próprio, vamos dando mais vida ao grupo político, formando um povo que não será uma massa uniforme e sem cor.[31]

Entre as regiões do país, o Nordeste distinguia-se para Lousada como um espaço onde, obrigatoriamente, a "realidade" se imporia a seus habitantes, fossem eles homens comuns na luta diária pela sobrevivência, fossem romancistas na escritura de seus livros de matiz regionalista. Para estes últimos, o "realismo da terra" apresentava-se tanto como um *leitmotiv* quanto como uma necessidade física. Portanto, fugir dele seria impossível. O grande problema surgia quando os autores lhe conferiam caráter exclusivo, o que redundava em obras excessivamente descritivas e exteriorizadas, mas pobres em aspectos humanos de matriz "universal". Nesse sentido, Graciliano Ramos sobressaía aos olhos de Lousada como um legítimo criador; escritor de um "regionalismo justo", pois conseguira fixar suas criaturas dentro da paisagem, sabendo ao mesmo tempo ser "localista" e projetar-se além dos limites sertanejos.[32]

Em outro sentido, pensando na própria estruturação do texto, Almir de Andrade refere-se a certo equilíbrio entre o clássico e o moderno na obra de Graciliano, vista enquanto parte do romance social de "expressão genuinamente brasileira" que não prescindia de "um vigoroso esforço de investigação subjetiva".[33] Ele considera o fazer artístico do autor alagoano como resultado de um processo de lenta depuração e aper-

---

31. Rego, José Lins. *Gordos e magros: ensaios*. Rio de Janeiro: C.E.B., 1942, pp. 130-1.
32. Id., p. 235.
33. Andrade, Almir. "Tendências atuais do Romance Brasileiro". *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 5, jul. 1937, p. 39.

feiçoamento, que o colocava além da perspectiva simplesmente "libertadora" e "destrutiva" do modernismo:

> Graciliano Ramos, por exemplo, traz a marca indiscutível da influência modernista — como José Lins do Rego, como José Américo de Almeida, como Jorge Amado, como muitos outros. Entretanto, há no romance de Graciliano um esforço de cristalização nitidamente "contrário" ao do movimento modernista: seu estilo castigado, burilado, expurgado está bem distante da liberdade de expressão, do primitivismo, do naturalismo, do "brasileirismo" dos escritores modernistas; seus capítulos, cimentados e estruturados, revelam uma disciplina espiritual, uma disciplina de forma, de estilo, de concepção, que é, em si mesma, a negação do espírito do modernismo.[34]

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que não empreendera uma volta aos modelos clássicos, Graciliano se teria afastado das propostas do movimento de 1922, que, segundo Almir, lhe teriam inspirado apenas os temas dos livros e, mais especificamente, favorecido alguns aspectos elocucionais de sua prosa. Na opinião do crítico, o trabalho empreendido pelo escritor alagoano de vasculhar a "alma nacional" poderia ser tomado como uma "contrarreação individual antimodernista", das mais significativas da literatura brasileira, pós-1930.[35]

ESTADO NOVO: CONTROLE E CONVERSÃO DA "PÓS-UTOPIA"

Em linhas gerais, a iniciativa governamental de rebaixar o modernismo de 1922 e elevar o romance regionalista de 1930 fazia parte de um processo amplo de tutela e enquadramento dos diferentes projetos em curso no campo cultural. Dirigindo o horizonte de leitura e a interpretação da "brasilidade", o Estado, por meio de seus diferentes atores e canais de comunicação, procurava se apresentar tanto como regulador quanto como autenticador das propostas colocadas em jogo.

---

34. Id. "Resposta de Almir de Andrade". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano III, 3ª fase, n. 22, abr. 1940, p. 106.
35. Ibid.

De acordo com essa perspectiva, o localismo do romance de 1930 não se configurava necessariamente como um problema para o poder central. Para além de produzir uma vigorosa força de oposição à visão unificadora e totalitária do regime,[36] tal visada regionalista acabava por promover a incorporação simbólica do *hinterland* brasileiro, pois produzia um saber e uma dizibilidade específica sobre o longínquo mundo sertanejo que, segundo a ladainha oficial, ainda fugia ao "ímpeto renovador da civilização litorânea".[37] Além disso, no que diz respeito apenas ao plano artístico, a revista *Cultura Política*, em consonância com a orientação preconizada pelo movimento regionalista do Recife, considerava que os escritores só poderiam realizar-se, em termos nacionais, por meio do regionalismo.[38]

No caso específico do romance nordestino, pautado pela crítica social, ao invés de censurar obras, passava-se a procurar nelas apenas a porção de realidade que lhes coubesse[39] (e que conviesse ao poder). Nesse cenário, abordar o sertão miserável, tal como realizado por Graciliano em *Vidas secas*, não se constituía numa ameaça, muito pelo contrário, pois o próprio Estado, ancorado em sua máquina propagandística, se colocava como o suposto iniciador do movimento de descida aos "porões da realidade nacional", num processo de tomada de "consciência" do país. O mesmo ocorreria com o tratamento do autoritarismo em *S. Bernardo* (ainda no âmbito da obra do referido escritor alagoano). Ao tratar do tema, o artista teria descrito um problema social e político, cujas origens residiam no caráter antidemocrático das oligarquias liberais, em fase de superação, tendo em vista a aparente atuação do regime, convenientemente pautada pelo combate ao liberalismo da Primeira República. Em outras palavras, a onívora retórica oficial punha-se a converter a "pós-utopia" dos romancistas de 1930 numa utopia conservadora, tecnicista e totalizadora.

Entretanto, se houve tal esforço discursivo por parte de agentes vinculados ao aparato do Estado, a permanência e a intensificação dos dilemas trazidos pelo romance de 1930, antes e depois de 1945, revelariam a força e a amplitude de tal produção ficcional para além dos tentáculos e das balizas disciplinadoras estadonovistas. E, para

---

36. Bueno, Luís. Op. cit., p. 80.

37. escritor e romancista… *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, mar. 1941, p. 236.

38. Lousada, Wilson. "Literatura de Ficção (vii)". *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 7, set. 1941, p. 292.

39. Faria, Daniel. "Realidade e consciência nacional. O sentido político do modernismo". *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007, p. 398.

continuar ainda com o caso específico de Graciliano Ramos, se o temário inconformista e contundente de sua prosa já se colocava como uma linha de fuga difícil de ser domesticada (ainda mais por um regime político que manteve intocada a desigualdade das estruturas social e econômica brasileiras), a fatura literária por ele operada hiperdimensionava a construção do sentido como negatividade, bem como incorporava de modo orgânico os impasses da vida nacional ao plano da arte romanesca.[40]

Thiago Mio Salla é professor da Escola de Comunicações e Artes da USP.

40. Bueno, Luís. Op. cit., p. 664.

A presença do amor em *Vidas secas*

Luís Bueno

RESUMO: A pergunta que precisa ser feita se se quiser compreender o amor em *Vidas secas* é esta: quem sabe lá como são as coisas? Quem sabe lá como se sente amor? É esse o traço essencial do amor "diferente" que se vê na obra de Graciliano Ramos: por se constituir no conjunto amplo das preocupações, frustrações e anseios das personagens, ele repele a ideia de uma pureza essencial do indivíduo

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; *Vidas secas;* amor

ABSTRACT: *The question which needs to be asked if you want to understand love in* Vidas secas *is: who knows how things are? Who knows how one feels love? That is the essential feature of the "diferente" love that is seen in the work of Graciliano Ramos: because it is made of a wide range of concerns, frustrations and desires reagrding the characters, it rejects the idea of an essential purity.*

KEYWORDS: *Graciliano Ramos;* Vidas secas*; love*

Para Patrícia

1.

Em seu conhecido depoimento a João Condé, Graciliano Ramos afirma que o amor está ausente de *Vidas secas*:

> Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.[1]

É verdade que as pessoas adultas não se abraçam — ou *quase* não se abraçam — em *Vidas secas*, nem tampouco há ali — por incrível que possa parecer em romance ambientado no interior do Brasil — galãs caninos que ameacem a decência de Baleia. Mas isso está longe de encerrar a discussão. E, no caso de Graciliano Ramos, trata-se de discussão especialmente espinhosa dada a imagem de aridez e pessimismo que se fixou a seu respeito.

No prefácio a *Cartas de amor a Heloísa*, o volume que traz as cartas que o romancista escreveu no início de 1928 para aquela que seria sua segunda mulher, José Paulo Paes define sinteticamente essa imagem, chamando-a de "mito Graciliano Ramos":

> Pelo que tudo indica, o mito Graciliano Ramos foi forjado à sombra da surrada definição de Bouffon de que o estilo é o homem. Nesse caso também, o demônio da simetria levou à identificação homológica do efeito com a causa. Ou seja, tomou-se como ponto de partida uma prosa ficcional cuja tensa economia, avessa a qualquer tipo de sentimentalidade, estava a serviço de uma visão de mundo as mais das vezes pessimista, autocrítica e sarcástica.[2]

---

1. Ramos, Graciliano. "Depoimento". In: Ramos, Graciliano. *Vidas secas (fac-símile da primeira edição)*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1988.
2. Paes, José Paulo. "Amor/humor por via postal". In: Ramos, Graciliano. *Cartas de amor a Heloísa*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 9.

Note-se que esse mito é evocado exatamente para tratar de cartas de amor, preparando o caminho para o confronto entre a figura que ama e a que é avessa ao sentimentalismo:

> Para quem ainda acredite na verdade global do mito Graciliano Ramos, a leitura de suas cartas de amor à noiva, Heloísa Medeiros, há de ser no mínimo desconcertante. O derramamento sentimental delas obedece ao pé da letra os cânones tradicionais da epistolografia do amor-paixão, a qual costuma ser tanto mais hiperbólica nos seus arroubos quanto casta nos seus propósitos confessos. Mas, uma vez admitida a homologia entre criador e criação, como conciliar a sentimentalidade dessas cartas com a desencantada e/ou cínica visão do amor que, na primeira pessoa da experiência vivida, nos propõem João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, respectivamente?[3]

O que o crítico-poeta constrói é uma relação de oposição, uma espécie de incompatibilidade entre essas duas faces que termina por sugerir um esvaziamento do sentimento amoroso na totalidade dos romances — e a ausência de *Vidas secas* é especialmente significativa pois sugere que José Paulo Paes concorda que não há amor no livro, o que o dispensa de considerá-lo.

A questão que se coloca de imediato, sem a qual não é possível enfrentar tal discussão, é se essa oposição é assim tão rígida e de fato amor e sentimentalismo identificam-se de forma tão natural. Para tratá-la, vale a pena retomar o célebre artigo de Otto Maria Carpeaux, no passo em que diz que o "lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. Não tem nada de musical, nada do desejo de dissolver em canto o mundo das coisas".[4] Diante de um texto conciso, de corte clássico, movido por um "desejo de eliminar tudo o que não é essencial",[5] ou, em outras palavras, diante do verdadeiro horror ao derramamento verbal e ao sentimentalismo que essa obra encarna, Carpeaux, ao invés de dizer que ela não contém lirismo, afirma que seu lirismo é "estranho".

Olhado de perspectiva análoga, o amor na obra de Graciliano Ramos pode ser percebido como "estranho", ou, o que é preferível, diferente. Assim, a leitura fica livre das oposições, e talvez seja possível encontrar o amor num livro como *Vidas secas*.

---

3. Id., p. 11.
4. Carpeaux, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos". In: *Origens e fins*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943, p. 339.
5. Ibid.

2.

Antes porém de tratar desse romance, vale ver como esse amor diferente aparece na obra de Graciliano antes de *Vidas secas*. Tomemos *Caetés*, o mesmo romance que José Paulo Paes utiliza para pensar as cartas de amor a Heloísa. Dele ninguém diria que o amor está ausente. Sua cena de abertura consiste na narrativa de um impulso passional de João Valério: "Não me contive e dei-lhe dois beijos no cachaço".[6] Levando-se em conta que a beijada é Luísa, uma mulher casada, que está em sua casa, com o marido a poucos metros de distância, e esse marido é o patrão do jovem Romeu, que depende desse emprego, fica claro o grau de passionalidade da cena. Mas não é só isso. Ainda no primeiro capítulo, Valério faz uso da retórica típica dos apaixonados: "Eu amava aquela mulher. Nunca lhe havia dito nada porque sou tímido, mas à noite fazia sozinho confidências apaixonadas e passava uma hora, antes de adormecer, a acariciá-la mentalmente" (p. 80); chega mesmo ao fervor: "A religiosidade de que minha alma é capaz ali se concentrava, diante de Luísa" (p. 80).

Depois de delineada assim de saída, essa paixão prosseguirá até chegar à conquista, com direito a ansiedade, encontros furtivos, evocação das estrelas e outros elementos das histórias de amor. A diferença se manifesta mais tarde, exatamente no momento em que esse amor, já concretizado mas ainda clandestino, pode se assumir: o marido morre. Caminho aberto, o que faz João Valério? O que não está previsto: some por dois meses, e o relacionamento acaba por aí. O que explicaria esse comportamento do apaixonado? A primeira resposta possível é a de que ele não a amava *de verdade*. Mas essa explicação fica bastante insatisfatória para quem escolheu a perspectiva segundo a qual a secura do estilo do autor não vem da ausência de lirismo, mas sim de um lirismo "estranho".

Uma outra resposta seria que, em *Caetés*, o amor não é rapto, puro sentimento. Não é aquilo que a Marguerite de *Dama das camélias* sente, algo que se separa radicalmente da vida social, colocando em movimento oposto o que a pessoa é e o que ela faz. Em *Caetés* não cabem relações de oposição porque o amor é algo que se sente e que, *ao mesmo tempo*, participa daquilo que o amador faz e quer para si. Ora, João Valério é um rapaz que não se conforma com a posição social que ocupa, de pequeno guarda-livros, justo ele, que vem de família que possuía terra e gado. Procura uma compensação

6. Ramos, *Caetés*. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, p. 79. Nas próximas citações se indicará, ao final, a página de onde foi extraída, sempre desta edição.

para essa subalternidade na vida intelectual e se apaixona pela jovem esposa do patrão, tornando-a sua amante, o que também é uma forma de compensação. Morto o marido -patrão, a situação se transforma, novas oportunidades se abrem para o rapaz que, ao final do romance, estará contente, feito sócio da casa comercial em que era empregado — sem Luísa e sem projeto literário. As compensações não se fazem mais necessárias.

É como se o combustível — tanto para o amor quanto para a literatura — tivesse acabado. É assim o amor de João Valério. Jamais concebe o que viveu como uma experiência falsa e por isso dirá: "Dois meses sem ver Luísa. À noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham murchado" (pp. 211-2). Se murchou, é porque esteve inflado, se procura repetir que ainda a ama, é porque já amou. Quanto aos projetos literários, dirá que "um negociante não se deve meter em coisas de arte" (p. 214), mas que às vezes tira o romance histórico inacabado da gaveta: "Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me" (p. 214). Assim como não conseguira se *conter* e beijara Luísa no início da narrativa, aqui no final ele se *contém* para abandonar de vez os projetos literários. A mesma palavra e o mesmo gesto são evocados para iniciar a conquista amorosa e para enterrar a experiência literária. E, como ninguém tem que conter comportamentos impostos ou indesejados, fica claro que, para João Valério, tanto o amor que sentia por Luísa quanto o desejo de escrever um romance histórico são profundos. Se ele tem ou não consciência de o quanto esses desejos profundos vêm daquilo que podemos chamar de um recalque social não tem importância. Ele sente-se assim — ou crê que se sente. E isso basta, sobretudo na obra de um escritor que elogia *Doidinho*, de José Lins do Rego, precisamente porque nele "As coisas não aparecem como são (e quem sabe lá como são as coisas?), mas como o personagem principal as vê".[7]

É essa a pergunta que precisa ser feita se quisermos compreender o amor em *Vidas secas*: quem sabe lá como são as coisas? Quem sabe lá como se sente amor? É esse o traço essencial do amor "diferente" que se vê na obra de Graciliano Ramos: por se constituir no conjunto amplo das preocupações, frustrações e anseios das personagens, ele repele a ideia de uma pureza essencial do indivíduo, de que haveria um ponto psicológico neutro em que um sentimento como o de Marguerite pudesse brotar. Ama-se porque há desejo sexual; porque há uma diferença entre o que obtemos e o que julgamos merecer e pressentimos em alguém ou um caminho para sair de um estado a outro ou uma possibilidade

---

7. Ramos, Graciliano. "Um romancista do Nordeste". *Literatura*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1934 (18), p. 1.

de compensarmos a inferioridade por meio da submissão de um outro, sobretudo um que nos pareça difícil dominar; porque uma relação é sempre a esperança de começar algo que nos ultrapassa, exatamente como acontece com criaturas como João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, seres deslocados, vindos de um passado que não existe mais porque é perda ou que não interessa lembrar porque é carência.

Como talvez pudesse dizer o próprio Luís da Silva, cujo amor ultrapassou todos os limites até atingir o crime passional, o assassinato, o amor nasce da imundície dos monturos e da limpeza dos banhos demorados. Juntamente.

3.

A originalidade de *Vidas secas* nesse campo — mesmo em relação aos três romances anteriores do próprio Graciliano — estará porventura menos na ausência de amor do que em contrariar o velho lugar-comum segundo o qual os amores felizes não têm história. O amor já infeliz, ou aquele que luta para se concretizar num relacionamento, com o risco sempre presente de trazer a infelicidade aos amantes, ou a um deles pelo menos — esse é que gera as histórias de amor. A aventura amorosa, num caso e noutro, é alimentada pela infelicidade. É dela que brotam tanto as conquistas quanto os triângulos amorosos. Quando o amor é feliz, as aventuras cessam e a história acaba — eis o axioma dos contos de fada e da comédia romântica cinematográfica.

Focado na vida de uma única família com escasso contato com outras pessoas, *Vidas secas* está isento de aventuras amorosas: os meninos ainda não procuram amores e os pais vivem um casamento estável. É nesse sentido, portanto, que de fato não haveria amor em *Vidas secas*. Assim como não há cheias ou poentes. A rigor, nem mesmo seca há, já que a conhecemos apenas em seu final no primeiro capítulo.

No mesmo artigo em que aponta aquela grande qualidade de Doidinho, Graciliano expressara visão diferente acerca do livro anterior de José Lins:

> O que há é que no primeiro, o *Menino de engenho* celebradíssimo, existem descrições que poderiam desaparecer sem desvantagem, uma queimada e uma enchente por exemplo, bem feitas, mas que já foram exploradas por literatos de outras épocas, o finado José de Alencar e o finado Graça Aranha inclusive. Esta opinião não tem importância. De ordinário o que se julga melhor no romance é exatamente a parte objetiva, e é provável que essas duas tiradas, ricas em minudências, semelhantes às fotografias que Balzac e os

realistas aproveitaram, hajam concorrido para tornar *Menino de engenho* uma história admirada por toda a gente.[8]

Retomando a declaração de Graciliano Ramos sobre *Vidas secas* à luz desta sua opinião "sem importância", o que ela indica não é bem que o amor esteja ausente, mas o que de ordinário se entende por amor. Ora, as aventuras amorosas, com suas conquistas, traições, exaltações e desesperos, são, por assim dizer, as cheias e queimadas da tematização do amor. E no "livrinho" não há nada disso. E para que haveria?

Assim, não temos acesso ao tempo em que o casal se formou, e, pelo menos enquanto acompanhamos suas vidas, a nada que o ameace seriamente. Por isso, é preciso vê-lo enquanto casal constituído, vivendo para além do final feliz e aquém do rompimento, e localizar o amor nos meandros das experiências concretas e dos pensamentos que lhes vão no íntimo.

No campo do que é objetivo, um bom ponto de partida é aquilo que Graciliano diz que não há no livro, o abraço, a aproximação física, o desejo. E logo o primeiro capítulo da obra desmente o criador:

> Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava.[9]

Depois de localizarem um lugar onde passar a noite, na incerteza do instante que precede a caça de Baleia ao preá que os alimentaria, Fabiano e sinha Vitória se abraçam. Nesse abraço há desespero e medo partilhados, busca de consolo e apoio. Mas também há desejo, insinuado na vergonha que sentem do abraço, descrito como "fraqueza", como se a entrega ao outro significasse o pecado de se ocupar com o que não se deve e baixar a guarda, romper com a determinação de quem concentra todas as forças que restam em sobreviver e não tem direito de pensar noutra coisa. E esse narrador, sempre

---

8. Ibid.

9. RAMOS, *Vidas secas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, pp. 13-4. Nas próximas citações se indicará, ao final, a página de onde foi extraída, sempre desta edição.

tão distante, não se intimida diante da expressão sentimental. Lida nesse contexto não se nota, porque não é e não tem esse efeito, mas, isolada, quem diria não se tratar de clichê sentimental a frase "o coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória"?

O que esse parágrafo traz para o livro, logo em sua abertura, é uma demonstração objetiva, descrita de fora pelo narrador, do afeto que liga essas pessoas. A situação extrema em que vivem não anula esse afeto. É quase como se, ao negar que alguém se abrace no livro, Graciliano gritasse: "pois não estão vendo que há amor ali?".

Essa cena tem repercussões mais adiante, quando encontramos uma sinha Vitória "amanhecida nos seus azeites", literalmente chutando a cachorra. Estava irritada porque o marido não se decidia a tomar providências para que fosse possível adquirir uma cama de couro que substituísse a de varas onde dormiam:

> Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso na madeira. Ela se encolhia num canto, o marido noutro, não podiam estirar-se no centro. A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Comiam, engordavam (p. 63).

No capítulo inicial a extrema carência impedia a consumação do desejo, era preciso afastá-lo. Agora as coisas estavam mudadas, "tudo ali era estável, seguro" (p. 63), conforme ela própria pensara instantes antes. Com a prosperidade pode vir, é verdade, o descanso, que repele o desconforto. Mas o desejo também pode se manifestar, sem ser percebido como uma vergonha. Além de desconfortável por ser de varas, a cama tinha um calombo a separar marido e mulher. A restrição vem no plural, "não podiam estirar-se no centro" (p. 63). Quando dois partilham uma mesma cama, o centro ou é o local vazio ou o do encontro. Se apenas um estiver ali, o outro terá necessariamente que estar encolhido num canto.[10] É isso que incomoda sinha Vitória, agora que a seca não constitui ameaça. Note-se, aliás, como algo semelhante confessara Luís da Silva: "E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherzinha me despertou interesse — novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza".[11]

10. A ideia de que o nó no centro da cama é sentida como impedimento para a aproximação física dos amantes foi sugerida pelo próprio Graciliano, em depoimento ou entrevista lido entre tantas outras coisas para a escrita de um trabalho longo, mas cuja referência, perdida ou não anotada, não é possível indicar aqui.
11. Ramos, Graciliano. *Angústia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941, p. 45.

Há outros elementos miúdos no capítulo “Sinha Vitória” que constroem, esses sim, um amor urdido no dia a dia, em assuntos que, à primeira vista, nem relação têm com o amor. O ronco, por exemplo. Diante da irritação de sinha Vitória, Fabiano “amunhecara, porque mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e dormira” (p. 56). Ao dormir, ele ronca, e esse ronco a irrita: “Os roncos de Fabiano eram insuportáveis. Não havia homem que roncasse tanto” (p. 64). E a irritam, é claro, por algo que vai além do barulho propriamente dito: a desistência, por parte dele, da discussão.

Ocorre que, antes de manifestar irritação, ela encontrara um outro significado, este positivo, nesses mesmos roncos: “Fabiano roncava com segurança. Provavelmente a seca devia estar longe” (p. 63). O que se revela aqui é uma confiança absoluta em Fabiano, a ponto de tornar sua a tranquilidade dele, que ela intui pelo ronco, cujo “ritmo [...] influiu nas ideias de sinha Vitória” (p. 63). Ou seja, o ronco a irrita e a consola juntamente, mesmo num momento em que chega a afirmar que ele “é ruim” e “mal-agradecido” (p. 61). Haverá demonstração mais patente de ligação entre duas pessoas do que esta? Sem mencionar que o que a exaspera em Fabiano é justamente sua falta de iniciativa em arranjar as coisas de forma que se torne possível comprar uma cama de couro para remover algo que os afasta. Ela se irrita com ele, no limite, porque quer ficar mais próxima dele, com ronco e tudo.

A confiança de sinha Vitória em Fabiano, aliás, será revelada nos momentos mais difíceis. Não só no desacordo, mas também no que há de mais traumático — com exceção da seca ou de sua perspectiva — em todo o livro: a morte de Baleia. Enquanto ele se prepara para sacrificar a cachorrinha, ela fica dentro de casa, para segurar e consolar os dois meninos. Seu desespero, no entanto, não era menor do que o deles, o que se manifesta no esforço que faz para ao mesmo tempo segurar os filhos, tampar-lhes os ouvidos e tampar seus próprios ouvidos. Mas nem por um átimo se revolta contra a decisão do marido: “naturalmente a decisão de Fabiano era necessária e justa” (pp. 128-9).

Da parte de Fabiano não é diferente. No primeiro capítulo, além do abraço, no plano mais objetivo, confirma seu desejo por ela a projeção de futuro que desenha:

> Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas (p. 17).

Essa projeção não se alimenta propriamente da imaginação, mas da memória. Fabiano, ao contemplar o futuro quando ele ainda é incerto — nem choveu ainda —, vê a imagem da sinha Vitória que ele já conhece, a imagem do que ela era antes da seca. E ele

faz isso tendo diante de si a figura esquálida do presente. É nesse corpo sem carne que ele projeta os corpos cheios — o do passado e o do futuro. Para Fabiano, sinha Vitória será novamente bela com o rosto remoçado; desejável, com as nádegas engrossadas; e elegante, com roupas de causar inveja.

É claro que, na vida prática, no calor de uma discussão — exatamente sobre a cama — Fabiano externará opinião muito diferente dessa. Ela acusa o marido de gastar excessivamente com jogo e cachaça, atingindo-o de forma certeira, porque é algo de que ele próprio se culpa. Em resposta ele dirá que o dinheiro se foi por causa dos sapatos de verniz dela e, com a crueldade típica dos culpados, afirma que, com eles, ela "mexia-se como um papagaio, era ridícula" (p. 58). Justo ele que, quando vai à festa de Natal na cidade, percebe que sua roupa mal cortada é ridícula, "mas não queria pensar nisto" (p. 115). Fabiano não a considera ridícula, mas, na ânsia de se livrar da responsabilidade, é claramente injusto tanto com ela quanto consigo mesmo, e se permite uma "sinceridade" a que somente as relações muito consolidadas resistem. Ela, é evidente, ofende-se, "e, se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado" (p. 58). Mas não só: "Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito" (p. 58). A consideração que ela tem por ele se reafirma, se não pelo respeito que lhe reprime a reação, pela tristeza — algo muito diferente do desejo de despropositar — de se ver ridícula através dos olhos dele, mesmo que se perceba assim, certamente por normalmente se ver, aliás como ele próprio, pelos olhos dos "brancos". A tristeza de sinha Vitória paradoxalmente os mantém intimamente conectados.

Num outro plano, a avaliação altamente positiva que ele faz da inteligência da mulher é tão explícita que quase dispensa comentários. Em "O mundo coberto de penas", ela faz a observação de que as aves da arribação matam o gado. Fabiano, desabituado da linguagem figurada, peleja longamente com as palavras e o raciocínio até se aperceber de que ela não se refere a um ataque direto das aves, mas sim a algo mais sutil: na iminência da seca, aos bandos, elas contribuiriam para que a água secasse, e a falta de água mataria o gado.

> Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída (pp. 168-9).

Mais do que admirar a inteligência da mulher, ao perceber sua manifestação Fabiano se retira do mundo — a infelicidade que ele esquece é a maior delas, é o grande temor, a seca.

Em “Contas” também a inteligência de sinha Vitória é mobilizada, mas em vão. As contas que ela faz laboriosamente com o auxílio de diferentes grãos estão certas, mas erra porque não leva em conta aquilo que está fora do alcance deles compreender: os juros ou o que quer que o patrão atribua aos juros. Mais uma vez, quando apertado, desta vez pelo patrão, que não aceita os cálculos que lhe são apresentados e o ameaça, Fabiano acaba declarando algo em que não crê: “Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela” (p. 141).

No entanto, depois do acerto, desejoso de entrar na bodega para beber uma cachaça, mas temeroso de repetir a experiência com o soldado amarelo porque “às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra, e lá vinham questões” (p. 147), ele dirá: “o único vivente que o compreendia era a mulher. Nem precisava falar: bastavam os gestos” (pp. 147-8). Assim, logo depois de negar para os outros o traço que mais admira na mulher, Fabiano confessa que há entre eles a mais profunda das formas de compreensão humana, aquela que dispensa as palavras — tão mais decisiva num meio em que as palavras escasseiam e mais parecem obstáculos do que forma de ligação entre as pessoas.

Como se vê, a relação de sinha Vitória e Fabiano é composta de desejo, admiração, respeito e compreensão. Mas isso misturado com a raiva, as decepções e injustiças causadas pelos choques cotidianos ou pelas fraquezas que toda gente tem. O banho e o monturo. E é isso que caracteriza o amor que talvez não pareça amor, aquele que é feliz e portanto não tem história: ser posto à prova dia a dia e se reafirmar por meio da capacidade de se manter ativo.

4.

Mas ainda falta tratar de um outro elemento que compõe esse amor. Aquilo que Luís da Silva se permite almejar ao ver-se alçado à posição de protetor de Marina, com algum dinheiro no banco e ocupações estáveis. Aquilo que ultrapassa o indivíduo e o projeta para fora de si: os filhos e os projetos comuns.

E, em *Vidas secas*, o primeiro projeto comum que os liga é o da sobrevivência. Nesse sentido, fazem tudo juntos, em comum acordo. Discutem as contas, planejam no que vão gastar, afligem-se, felizes, com a enchente. Mas é no capítulo final, “Fuga”, que esse projeto salta para o primeiro plano. Ao iniciar-se um novo período de seca, eles estão diante do maior medo e da maior ameaça. Não podem prever o que os aguarda, a

não ser padecimento e a duvidosa sobrevivência. Fabiano, que ali é o forte, tem dúvidas, teme não conseguir, sinha Vitória também:

> Os pés calosos, duros como cascos, metidos em alpercatas novas, caminhariam meses. Ou não caminhariam? Sinha Vitória achou que sim. Fabiano agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de sinha Vitória avermelharam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda, poderia andar muito. Vitória riu e baixou os olhos. Não era tanto como ele dizia não (p. 189).

Numa cena em que se revive um clima dengoso, de início de namoro, os elogios trocados têm duplo alcance. Por um lado reafirmam a força de Fabiano e a beleza de sinha Vitória, o interesse de um pelo outro. E também servem de apoio, incentivo, consolo e prenúncio de sucesso na hora de começar a enfrentar o desafio da sobrevivência que se renova e, em princípio, seria pessoal, já que ninguém morre acompanhado. Em mais uma mistura de elementos aparentemente díspares, o grau de solidez do amor se confirma.

Quanto aos filhos, o que talvez chame a atenção à primeira vista do leitor de hoje seja a violência dessa relação, especialmente acentuada em "O menino mais velho". São reprimendas, cocorotes e puxões de orelha constantes, sempre porque alguém "não conversou um instante com o menino" (p. 81), para ficar próximo do período de abertura desse capítulo. Mas em *Vidas secas* há um elemento importante, que complica a vida de quem quiser ver em Fabiano e sinha Vitória a simples brutalidade. O narrador dá acesso ao ponto de vista dos adultos. Em *Infância*, por exemplo, o grau de violência é muito maior, o que se deve à violência dos atos em si, é claro, surras monstruosas, mas também porque são narrados por quem sofreu as surras e não consegue atinar com as razões que lhes deram origem. É assim que a mãe ferira o filho com a corda cheia de nós porque estava "irritada" e o pai já levanta da rede de "mau humor" antes de sentir falta de um cinto e punir cruelmente o filho que nada fizera.[12]

Em *Vidas secas*, quando o ponto de vista é o do menino mais velho, ocorre aparentemente o mesmo.[13] O capítulo dedicado a ele é todo ocupado com esse embate.

---

12. Ver: Ramos, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945. Aqui se faz referência ao capítulo "Um cinturão", pp. 31-6.

13. O menino mais novo não, está noutra fase. Ele ainda não faz perguntas, antes admira o pai e o considera, vendo-o de gibão, "a criatura mais importante do mundo" (p. 69); na noite que acompanhamos

Cheio de curiosidade que os adultos não têm paciência de atender, sofre a incompreensão e, mais que isso, é invadido por um sentimento desconfortável de inquietude. Só desejava conhecer o significado da palavra "inferno", faz uma pergunta que a mãe considera insolente e leva mais um cocorote por causa disso. O curioso é que não é propriamente a incompreensão ou os cocorotes sofridos que deixarão seu espírito em grande atribulação. Esses, ele atribui, como em *Infância*, à má disposição dos adultos: "achava as pancadas naturais quando as pessoas grandes se zangavam" (p. 87).

É certo que a incompreensão e a violência abrem caminho para a melancolia que experimenta ao final do capítulo, mas, paradoxalmente, é a resposta de sinha Vitória — e não sua recusa em responder — que o deixará assim. Ele inicia o capítulo na melhor das disposições, confiante na estabilidade em que a família vive. Adicionalmente, suas lembranças da seca são difusas, o que lhe permite pensar que "todos os lugares conhecidos eram bons" (p. 85). Sua confiança é tão sólida que mesmo os lugares distantes não o inquietam. Ele sabe que há várias coisas além deles, a começar pela serra distante. Mas sua percepção é a de que "esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se" (p. 85). No entanto, sinha Vitória lhe descreve um lugar horrível, um lugar que ele compreende como concreto. Ora, essa possibilidade não havia sido aventada por ele, e acaba por trazer-lhe do fundo da memória a experiência passada: "Entristeceu. Talvez sinha Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e sussuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com a bainha da faca" (p. 89). Ora, a única vez que recebera pancadas com a bainha da faca fora quando se recusara a continuar andando, no primeiro capítulo ao final da seca. Mais do que um lugar horrível, o inferno é um lugar que ele, ao contrário do que quer admitir sinha Vitória, já visitou.

De toda maneira, quando o ponto de vista de um adulto é evocado, a relação entre pais e filhos ganha um outro aspecto porque o que parece arbitrário à criança tem pelo menos uma explicação — o que não ameniza nem a violência nem a incompreensão, mas explica suas origens. E isso acontece logo naquela cena de abertura do romance involuntariamente evocada pelo menino mais velho, quando ele, fraco e exausto, recusa-se a prosseguir e se senta no chão. A primeira reação de Fabiano é xingá-lo de "condenado do diabo" (p. 8). A violência verbal logo chega à física: "fustigou-o com a bainha da faca

----

em "Inverno", satisfaz-se plenamente com os casos contados por Fabiano. Ao contrário do irmão mais velho, que se irrita com as incongruências e as lacunas das narrativas.

de ponta" (p. 8). E numa rapidez inesperada, está transformada no desejo da máxima violência: "O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça" (p. 8). O mecanismo psicológico mais recorrente em Fabiano é mobilizado: precisa responsabilizar alguém pelo que o aflige, assim como faria acerca dos sapatos de sinha Vitória. O desejo de morte não cessa e "pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado" (p. 9). Mas pensa nos urubus, sinha Vitória intervém indicando uma direção como se estivessem próximos de algum lugar, e ele, com a fúria contida, toca o filho e sente que ele está "frio como um defunto" (p. 9). E nesse momento tudo se dissolve: "Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato" (p. 9). E esse diminutivo, o primeiro dos poucos empregados no livro — o segundo aparece em seguida porque os "bracinhos" da criança caíam de fraqueza —, inunda o texto de afeto. Diante da possibilidade concreta da morte do filho, entrevista na frieza de cadáver, fica claro que é mesmo um desafogo o pensamento de Fabiano — ele próprio em situação extrema. Quando incomoda, ameaça a sobrevivência, o menino fica distante e se converte em traste a ser abandonado. Mas a concretude do contato físico restabelece a ligação, e a morte planejada ganha também concretude e se torna insuportável. E tudo isso é evocado pelo emprego de um diminutivo, "anjinho", utilizado tanto para designar a inocência das crianças vivas como a morte dos inocentes, e por si só aponta os limites entre vida e morte da situação. Ali não está mais "o pirralho".

Esse afeto recuperado contamina o restante do capítulo. A partir dali, nos pensamentos do vaqueiro, a mulher e os filhos acorrem a sua mente antes de si mesmo. Baleia consegue pegar o preá e todos se mobilizam para assá-lo. Feito o fogo, Fabiano vai procurar água. Encontra e bebe. Demora-se observando o céu, onde localiza cirros ao poente. Não comera nada o dia todo. No dia anterior tudo o que comera fora um papagaio, dividido entre quatro pessoas e a cachorra. Mas ali, permitindo-se ser alegre, ele "pensou na família, sentiu fome" (p. 15). E, um pouco adiante, mais uma vez a família precederá a visão da comida: "Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto" (p. 16). Primeiro a família, depois a fome; primeiro a família, depois a comida.

No capítulo seguinte, "Fabiano", vemos o chefe da família em sua lida diária. Em princípio, pensamos que ele está só. Mas eis que o narrador nos informa que "os três pares de alpercatas batiam na lama rachada" (p. 22). Os meninos o acompanham, e lá vem o incômodo: "Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não

percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o" (p. 25). Sabemos, portanto, que mais uma vez Fabiano lança nas costas de outro uma falha que é sua, a de simplesmente não compreender o que o menino perguntava. Mas isso o leva a pensamentos e atos imprevistos, que nada têm a ver consigo próprio. Primeiro se pergunta acerca da criança: "se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar?" (p. 26). Moldado na subalternidade, Fabiano também se preocupa com a sorte do filho porque o vê em posição semelhante, tendo que se conformar com ela. Evoca a própria infância e se revê perguntador como o filho. Nesse momento, o que era desafogo da própria ignorância transforma-se em preocupação genuína, que o faz aproximar-se: "Chamou os filhos, falou de coisas imediatas, procurou interessá-los" (p. 26). Mas vai além e cria uma pedagogia da concretude ao gritar para a cachorra, simulando a busca de uma novilha, mostrando com isso na prática como se faz o trabalho: "Queria apenas dar um ensinamento aos meninos" (p. 26). O pensamento de Fabiano se dispersa por muitos outros caminhos no decorrer desse capítulo, mas é com a preocupação com os filhos que ele se encerrará: "falaria com sinha Vitória a respeito da educação dos meninos" (p. 33).

O que desponta, ao final desse segundo capítulo, é o outro projeto que Fabiano partilha com a mulher, a preparação do futuro dos filhos. Ele não decide nada sozinho, falará com ela. Projeto que incorpora o amor feliz que eles vivem. Amor feliz não é amor despreocupado. No amor que está ausente de *Vidas secas*, os meninos não são os amantes, assim, não teriam qualquer relação com o sentimento íntimo que partilham. Mas no amor diferente de *Vidas secas* elementos externos podem não ser apenas externos e ocupar função determinante nessa mistura de que ele se constitui.

E é dessa maneira que o projeto amoroso de preparação do futuro dos filhos tem um forte impacto no desfecho do romance, frequentemente qualificado de pessimista. Na iminência de uma nova seca, o futuro será debatido quando mais ameaçado está. Para Fabiano, em princípio, há clareza. É preciso ensinar aos meninos a lida com o gado e a subserviência. O excesso de interesse por aquilo que se passa fora dos limites dessa vida é dispersão e perigo. Mas ocorre que, no início da fuga, os meninos gozam de boa saúde e de disposição e, apesar de ressabiados, correm. Mas param para contemplar os montes ao longe e sinha Vitória faz a Fabiano uma pergunta banal: "Em que estariam pensando?" (p. 190). Fabiano julga que menino é "bicho miúdo, não pensa" (p. 190), mas a mulher discorda. E, como ele confia no tino dela, tem sua convicção abalada. É assim que pela primeira vez eles cogitam uma vida diferente. Sinha Vitória faz nova pergunta, "desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem" (p. 190). A resposta de Fabiano é a que se esperava: "Vaquejar" (p. 190). Sinha Vitória se opõe. Como

encontrar a felicidade em semelhante modo de vida? E projeta: “Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes” (p. 190).

Como a demonstrar que as coisas não estão destinadas a ser sempre as mesmas, após uma pausa, ao pegarem seus pertences para prosseguir a viagem, sinha Vitória retira uma cuia que estava presa ao cinto do marido e a coloca na cabeça do menino mais velho, que a carregará. E ficamos sabendo que “Fabiano aprovou o arranjo” (p. 195). Essa frase ecoa uma outra, do primeiro capítulo. Lá, é Fabiano quem precisa assumir um peso a mais, o do próprio menino que se recusa a marchar. Ele entrega a espingarda à mulher e levanta o filho, para carregá-lo, e “Sinha Vitória aprovou esse arranjo” (p. 9). O gesto é dúbio. Num primeiro momento, pode ser entendido como continuidade, uma vez que sugere a repetição, por uma outra geração, dos atos da anterior, assim como Fabiano repete o andar desajeitado do avô e do pai. Mas também pode ser compreendido como ruptura porque é sinha Vitória quem faz o gesto, é ela quem coloca o filho em nova posição, é ela quem o converte de peso em alívio, assim como fora ela quem sugerira uma vida noutra parte.

O deslocamento não é grande: na verdade é quase imperceptível. Mas isso está de acordo com o alívio sentido pelo vaqueiro. Afinal, o narrador dirá, como se nos revelasse como as coisas são: “O peso da cuia era uma insignificância”. Só que ficaremos sabendo também como elas são vistas pelo personagem: “mas Fabiano achou-se leve” (p. 195).

E Fabiano vê as coisas, nesse momento, filtradas pela mudança, uma visão construída amorosamente em conjunto com sinha Vitória: “Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele” (p. 196). E o narrador — que sempre evitou interferir — insistirá, voz da autoridade que é, em fechar a narrativa dizendo como as coisas são, que a vida deles, mesmo que seu projeto vingue, pouco mudará. O pessimismo, portanto, é dele — e não do livro como um todo — porque pela primeira vez se insinua na mente daquelas pessoas um projeto maior do que o de simplesmente sobreviver. Um projeto nascido da experiência concreta de um amor constituído de coisas contraditórias entre as quais, agora, também se inclui a esperança.

Luís Bueno é professor da Universidade Federal do Paraná e autor de *Uma história do romance de 30* [Edusp/ Editora Unicamp, 2006].

Graciliano e a nata da malandragem

Fabio Cesar Alves

RESUMO: O artigo analisa a reconstrução literária, nas *Memórias do cárcere*, do contato que o escritor Graciliano Ramos travou com os malandros da Colônia Correcional da Ilha Grande, quando da sua prisão em 1936. A apreensão da dinâmica da marginalidade pelo escritor militante desnuda aspectos da ideologia trabalhista e dialoga a contrapelo com as apostas do nosso primeiro modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; malandragem; modernismo; Estado Novo

ABSTRACT: *The article analyzes, in* Memórias do cárcere*, the literary reconstruction of the contact that the writer Graciliano Ramos had with the rascals of the Corrective Colony in Ilha Grande, during his imprisionment in 1936. The contemplation of the dynamics regarding marginalization done by the militant writer unfolds the working ideology and dialogues contrariwise with the investments of our first Modernism.*

KEYWORDS: *Graciliano Ramos; rascal identity; Modernism, New State*

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir o meu futuro
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
E digo bem.

"O bonde São Januário", Wilson Batista e Ataulfo Alves

No carnaval de 1941, o samba composto por Wilson Batista e Ataulfo Alves se tornou um grande sucesso popular. Batista, célebre autor de versos polêmicos dirigidos a Noel Rosa (como os de "Frankstein da Vila", 1936), e um boêmio nato, aparentemente deixava de cantar a malandragem para louvar a ideia do trabalho regular como meio de realização plena do homem. Tal conversão atendia às exigências do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado pelo ditador Getúlio Vargas em 1939, um órgão de controle das músicas, rádios e gravadoras do período. No caso específico do "Bonde São Januário", há indícios de que os autores tenham sido obrigados pela censura a substituir a expressão original "sócio otário" por "operário", no quarto verso da letra.[1] Como registra Sérgio Cabral, a tendência manifestada pelos compositores populares de cantar a malandragem nos anos 1920 e início dos 1930 contrariava a direção do DIP, que passou então a convencê-los de não tratarem mais desses temas e, sim, do trabalho sob

1. Sobre a música "O bonde São Januário", bem como a transformação do samba de música de vadios, nos anos 1920 e começo dos 1930, a símbolo de brasilidade sob o Estado Novo, ver: CUNHA, Fabiana Lopes. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade* (1917-1945). Dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 2000, pp. 218-35 e p. 238.

um enfoque favorável.[2] Em relação ao "Bonde São Januário", todavia, a conversão dos sambistas não parece definitiva: a imposição da censura não pôde impedir o sentido irônico garantido pela melodia de marchinha carnavalesca e pela *síncope*, recurso por meio do qual a fluidez do ritmo dissolve, em grande medida, o conteúdo "sério" da letra.

A composição de Batista e Ataulfo se torna sintoma ambivalente da assepsia promovida por Vargas, inclusive nas produções culturais, em nome da política trabalhista, e também da resistência "malandra" dos compositores populares ao rolo compressor representado pelo Estado. A polícia, obviamente, era responsável pela outra parte da profilaxia governamental: prendia e deportava para os presídios da Ilha Grande e de Fernando de Noronha os indivíduos que não possuíssem trabalho, residência fixa ou vivessem de pequenos golpes.

Por isso, é surpreendente a maneira pela qual o narrador das *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, registra a experiência transformadora, vivida por ele mais de uma década antes, com os pequenos ladrões e golpistas que conhecera na Colônia Correcional de Dois Rios, na Ilha Grande, litoral fluminense: Gaúcho, Cubano, Paraíba e José. E significativa também é a maneira como tal rememoração discute com as diretrizes partidárias impostas ao militante que, filiado ao PCB desde 1945, conta a sua história de prisão a partir do ano seguinte.[3]

Na terceira parte das *Memórias* ("Colônia Correcional"), o primeiro contato do prisioneiro com o ladrão Gaúcho é bastante eloquente da sua reação ao nivelamento compulsório promovido pela cadeia: o "rapagão espadaúdo", com "olho de gavião", é apresentado a ele por Vanderlino Nunes como "ladrão e arrombador". A reação do prisioneiro é de surpresa: como se ofendia "um homem daquele jeito, cara a cara, sem

---

2. Cabral, Sérgio. "Getúlio Vargas e a música popular brasileira". In: *Ensaios de opinião*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1975, pp. 40-1.

3. Graciliano Ramos foi preso sem processo e sem acusação formal a 3 de março de 1936, na onda repressiva anticomunista que assolava o país desde a decretação da Lei de Segurança Nacional (abril de 1935), potencializada pelos levantes de novembro do mesmo ano (ocorridos nas cidades de Natal, Recife e Rio de Janeiro). O escritor foi libertado em 13 de janeiro de 1937, e a redação do livro obedeceu à seguinte cronologia: primeira parte ("Viagens"), de 25 de janeiro de 1946 a 28 de maio de 1947; segunda ("Pavilhão dos Primários", de 29 de maio de 1947 a 12 de setembro de 1948; terceira ("Colônia Correcional"), de 15 de setembro de 1948 a 6 de abril de 1950; quarta ("Casa de Correção"), de 6 de abril de 1950 a 1º de setembro de 1951 (Cf. Moraes, Dênis de. *O velho Graça: Uma biografia intelectual de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 255).

metáforas?".[4] Sem notar qualquer sinal de ofensa da parte de Gaúcho, tem início uma conversa entre ambos sobre a vida do marginal. De saída, o narrador deixa patente a distância que o separava desse universo, uma vez que, para ele, ser chamado de ladrão seria uma ofensa; mais tarde o prisioneiro descobriria que se tratava de uma "profissão" como as outras.

A aparição e as histórias divertidas de Gaúcho, que versavam sobre as artimanhas e as peripécias vividas por ele e pelos seus comparsas, permitem ao prisioneiro suportar temporariamente a aridez do regime da Colônia. Graciliano não conseguia se alimentar, e as visitas de Gaúcho à sua esteira, à noite, representavam momentos de evasão e de momentânea dissolução das barreiras sociais que mantinham o marginal e o intelectual segregados.

As narrativas de Gaúcho permitiam o acesso do escritor-prisioneiro ao mundo social filtrado pela marginalidade. É assim que ele descobre que, segundo o novo companheiro de cadeia, os homens se dividiam em "malandros ou otários"; que a mulher do ladrão era uma "rata de valor", com "trinta e duas entradas na Casa de Detenção"; que outros marginais, como Paulista e Paraíba, eram muito mais respeitados e reservados do que ele.[5] O que mais chamava atenção nos casos relatados, entretanto, eram os artifícios empregados por Gaúcho e por sua mulher para realizarem os roubos: eles se passavam por criados, vendedores ambulantes, consertadores de fogões, lavadeiras, a fim de conhecerem suas vítimas e prepararem o furto. A elaborada estratégia de sobrevivência permite ao escritor, já na prisão, rever o juízo pejorativo que fazia dos marginais: havia ali muito engenho e quase nenhum amadorismo, na conjugação do lícito (a inserção temporária na vida burguesa, quando os delinquentes atuavam como serviçais) e do ilícito (quando a mesma função abria precedentes para o furto e os golpes, antes de adotarem novamente o disfarce de empregados), de modo que o narrador das *Memórias* vislumbra e realça, no processo de rememoração, a reversibilidade entre infração e norma, característica de nossa vida social por razões de ordem histórica.

Aos poucos, o universo do ladrão, que antes parecia indevassável, vai se formando aos olhos do prisioneiro. A atenção aos expedientes empregados pelo marginal

4. Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere* ("Colônia Correcional"). Rio de Janeiro: Record, 1986, vol. 2, p. 66. As demais citações tomarão como referência essa edição, e a terceira parte do livro será abreviada para "cc".

5. *mc*, cc, pp. 92-3.

bem como a relevância literária que o narrador confere à personagem apontam para o grau de subversão desse registro nas *Memórias*: Gaúcho (e também Paraíba, Cubano ou José, como veremos a seguir) ocupa nas páginas do livro um lugar tão significativo quanto o de dirigentes e membros importantes do Partido, como Rodolfo Ghioldi (o secretário geral do PC argentino) ou Agildo Barata (um dos líderes do levante de 1935 no Rio de Janeiro). Essa presença maciça dos marginais na terceira parte da narrativa é muito reveladora e tem o mérito de desnudar os reveses da ideologia trabalhista e do discurso partidário então em voga.

Na Era Vargas, o estatuto de cidadania foi redefinido pelo Estado intervencionista ainda nos anos 1930, quando o cidadão passou a ser integralmente identificado ao trabalho produtivo realizado: por meio desse, o indivíduo "encontraria sua posição na sociedade e estabeleceria relações com o Estado, que, por sua vez, se humanizaria, destinando-se a assegurar a realização plena dos cidadãos pela via de promoção da justiça social".[6]

O encontro e as conversas com Gaúcho desmentem, ponto por ponto, tais postulados: sem oferta de trabalho, o pobre era relegado à criminalidade e ao desamparo; um ofício regular, porém, não garantia necessariamente espaço e assistência, uma vez que o exponencial crescimento urbano-industrial dos anos 1930 e a disponibilidade de mão-de-obra tornavam o trabalhador não especializado descartável. Por isso o trabalho, para Gaúcho, era associado aos "otários", em oposição aos "malandros", como ele, categorias que, aos olhos do marginal, repartiriam o mundo dentro e fora da cadeia.

A fala da personagem revela, assim, que o principal esteio da ideologia varguista não oferecia mínimas perspectivas de autonomia e de realização para os despossuídos do Brasil moderno, o qual, a despeito das mudanças, permanecia excludente: as trinta e duas entradas da mulher de Gaúcho na Casa de Detenção (presídio central do Rio de Janeiro) eram o retrato fiel da falta de oportunidades e do estigma que marcavam os prisioneiros. Por fim, não havia como permanecer na esfera da norma quando o próprio Estado, aderindo aos valores capitalistas da produção de mais-valia, não garantia a realização dos ideais que professava e tampouco assegurava os atributos básicos de cidadania.

---

6. Cf. Gomes, Ângela de Castro. "O redescobrimento do Brasil". In: *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 127.

Mesmo o ator social que seria o antípoda de Gaúcho, o trabalhador assalariado (segundo ele, o "otário"), continuava à margem da distribuição da riqueza, concentrada e perpetuada entre as elites detentoras dos meios de produção: a ideologia trabalhista, ao domesticar e controlar o conflito entre capital e trabalho, dificultou a organização horizontal entre os trabalhadores e reeditou, "no contexto urbano-industrial, o padrão do paternalismo e do clientelismo no qual mais vale procurar favores do patrão do que se unir e se organizar com seus iguais".[7]

Nesse sentido, parece haver, nesta passagem das *Memórias*, a fusão da dificuldade objetiva na carreira do trabalho com a recusa consciente de Gaúcho ao assalariamento, o que indica a reafirmação sistemática de um lugar nas franjas do sistema. Essa recusa aponta, à sua maneira, para uma percepção desideologizada do conceito do trabalho como meio de realização do homem. Veja-se o diálogo com o prisioneiro, ainda receoso de chamá-lo de ladrão:

> — Vossa mercê usa panos mornos comigo, parece que tem receio de me ofender. Não precisa ter receio, não; diga tudo: eu sou ladrão.
> — Sim, sim — retruquei vexado. — Mas isso muda. Lá fora você pode achar ofício menos perigoso.
> — Não senhor, nunca tive intenção de arranjar outro ofício, que não sei nada. Só sei roubar, muito mal: sou um ladrão porco.
> Diversos profissionais corroboravam esse juízo severo, ostentavam desprezo à modesta criatura. Eram em geral vaidosos em excesso, fingiam possuir qualidades extraordinárias e técnica superior. Tentavam enganar-nos, enganar-se, e o natural expansivo do escrunchante exasperava-os.[8]

Na fala de Gaúcho, fica patente a recusa a qualquer pudor que o prisioneiro ainda possa ter: a malandragem era uma forma de sobrevivência assumida, incorporada e aprimorada pela personagem, em oposição a certa ingenuidade do intelectual quanto às possibilidades de trabalho para os indivíduos marcados pela prisão. Esse quadro mostra que, para os setores marginalizados, a integração estava vedada, seja porque nenhuma condição concreta lhes era possibilitada, seja porque a única inserção possível, a atividade

---

7. Cf. Owen, Ruben George. *Cultura e violência no Brasil*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1983, p. 30.
8. *MC*, CC, pp. 92-3.

laboral, também constituía, aos olhos do malandro não cooptado por ela, uma espécie de *logro*. A visão peculiar sobre o mundo do trabalho exposta por Gaúcho e enfatizada pelo narrador mais de dez anos depois é parte de uma verdade, nua e compartilhada, entre o malandro e o intelectual do país periférico, que as prerrogativas abertas pelo trabalho livre assalariado, nos países centrais, cuidavam de mistificar.[9]

Desse modo, a ética do trabalho, um dos pilares da ideologia burguesa contemporânea (a qual não encontrava muito fôlego no Brasil, pois a existência da escravidão desmerecia o trabalho livre),[10] se encontra sob xeque, nas *Memórias*, por meio das intervenções de Gaúcho e do registro do narrador, em um momento histórico em que, não por acaso, essa ética se erigia como razão de ser do Estado e da modernização por ele empreendida:

> O dever e o direito de trabalhar não comportavam idealizações alternativas para se alcançar um mundo melhor. Era preciso combater tanto o subversivo, identificado ao inimigo externo, ao estrangeiro de pátria e de ideias, quanto o *malandro*, o inimigo interno que se definia como avesso ao trabalho e às leis e regras da ordem constituída.[11]

Ao enfatizar uma estratégia de sobrevivência alheia ao regramento imposto pelo Estado, o narrador memorialista revela-se crítico em relação à política varguista, cuja meta era a valorização do trabalho como elemento decisivo para o salto progressista da nação e o triunfo do sujeito. Dito de outro modo, a ideologia do trabalho é desmascarada em

9. Roberto Schwarz afirma que, muito antes dos sinais de "esgotamento histórico geral da ideologia do trabalho", esse "pilar da ideologia burguesa contemporânea" já se via abalado, explicitamente, na realidade do país periférico: "Para o contraste entre as situações europeia e brasileira, quanto ao que era óbvio e o que era necessário demonstrar, leiam-se os primeiros parágrafos da *Crítica ao Programa de Gotha, 1875*. Aí, Marx combate a valorização do trabalho no interior do próprio movimento operário, lembrando que ela é expressão de interesses burgueses" ("A velha pobre e o retratista". In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 47).

10. A concepção muito brasileira do trabalho como *derrogação*, uma das consequências da sociedade escravista, tem a sua origem no ponto de vista do brasileiro livre do XIX (que, não sendo escravo, nem português, nem animal, não trabalha), como Antonio Candido revelou no ensaio em que analisa o foco narrativo do romance *O cortiço* ("De cortiço a cortiço" In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 105-29).

11. Gomes, Ângela de Castro. "A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro". *Op. cit.*, p. 164.

seu momento de inverdade quando a inserção por meio da atividade laboral se apresentava como uma realidade possível para diversos atores sociais, ao mesmo tempo que bloqueada, ou inviável, para os despossuídos.

Além do desmascaramento ideológico, o fato de Gaúcho ser menosprezado pelos seus companheiros e a confissão decorrente ("sou um ladrão porco") apontavam para uma rivalidade no interior do grupo que, antes de lhes permitir um confronto real e organizado com o poder estabelecido, reproduzia, entre os seus e na constituição da própria autoimagem, a lógica desigual e hierárquica de que os marginais eram o resultado. Desse modo, entre os malandros da Colônia, havia disputas por supremacias imaginárias, por certo reconhecimento de superioridade interpessoal ("fingiam possuir qualidades extraordinárias e técnica superior"), impedindo qualquer tipo de articulação e, consequentemente, de politização. Corroborava-se, assim, a situação trágica que os mantinha segregados. Trata-se de um impasse do qual o narrador demonstra plena consciência ("tentavam enganar-nos, enganar-se"), expresso por uma dinâmica cujas origens remontam ao século XIX e que já havia sido formalizada, na literatura, por Manuel Antônio de Almeida.[12]

Assim como há, no contato do escritor com Gaúcho, proximidade e aprendizado, o nivelamento promovido pela cadeia pode ser mais bem compreendido se considerarmos as oposições sociais que eram temporariamente desfeitas. A franqueza de Gaúcho tem uma contrapartida que reiterava as posições diferentes de cada um deles: o ladrão contava as suas histórias a fim de que o escritor pudesse retê-las e publicá-las em livro: "Queria instruir-me e ambicionava ler tudo aquilo impresso",[13] afirma o narrador, esclarecendo, por seu turno, a dimensão prática de sua aproximação com os pobres.

O que movia a ambos, portanto, era um interesse que reativava, ainda que em outro patamar, as diferenças de classe, convidando à ilusão da solidariedade: tanto o

---

12. No seu estudo sobre as *Memórias de um sargento de milícias*, Edu Teruki Otsuka constata que a reafirmação de alguma diferença hierárquica de um dependente em relação a outro, por meio do desmando e do desrespeito pelo semelhante, trazia consequências materiais reais, uma vez que o prestígio interferia nas condições socioeconômicas dos pobres, garantindo vantagens e privilégios junto aos proprietários. Essa lógica permitia, portanto, tirar proveito no interior das relações de desigualdade, sem, contudo, transformá-las, indicando o "beco sem saída" em que os desfavorecidos se encontravam (*Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das* Memórias de um Sargento de Milícias. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 2005).

13. *MC*, CC, p. 94.

reconhecimento da individualidade de Gaúcho quanto o do seu universo dependiam, de algum modo, da vontade do prisioneiro que era escritor. Alijado do mercado de trabalho, marginalizado pelo Estado e também por seus parceiros, o pária imaginava ter a sua existência reconhecida quando o arbítrio do homem culto (e preso) se dispunha a fazê-lo, no lugar concreto da cadeia ou no espaço simbólico da escritura, ao transformá-lo em personagem. Assim, a confissão de Gaúcho era uma moeda de troca que lhe garantia a visibilidade e o reconhecimento não encontrados nem dentro da Colônia (onde era desprezado pelos outros malandros), nem na realidade exterior à prisão, a não ser, evidentemente, pela polícia. Por seu turno, tal aproximação também interessava ao prisioneiro político, pois, na prática, era uma maneira de se diferenciar dos presos comuns e resistir ao nivelamento, assegurando-se minimamente de seu lugar como escritor.

Essa relação próxima mas assimétrica entre o prisioneiro e o malandro dialoga com um passado histórico não muito distante. Como se sabe, a situação do homem livre pobre no Brasil escravista era de completa dependência para com as classes mais abastadas: a benevolência eventual do proprietário representava a sua única garantia de sobrevivência material e institucional.[14] Meio século depois, a existência do marginal, bem como os seus valores e práticas seriam reconhecidos de forma não repressiva quando o proprietário do discurso se apodera da narrativa do outro. Esse quadro reedita, em contexto diverso, a relação de dependência dos desvalidos para com os proprietários, sejam os que detêm a posse de bens materiais, sejam os possuidores de bens simbólicos, um dos atributos confessos do escritor encarcerado.

Na relação com Paraíba, o segundo malandro apresentado por Cubano, sob a condição de que também ele figuraria no livro sobre a cadeia, o espanto e a reformulação de juízos tornam-se ainda mais patentes. O “mulato de olho vivo” hesitava em discorrer sobre os seus golpes, pois acreditava que não devia expor aos “leigos” os “mistérios da profissão”. Como Cubano insistia, Paraíba, “com um gesto profissional que manda um consulente para a sala de espera”, pediu para o escritor aguardar, pois estava entretido em “negócios”.[15]

---

14. Cf. Schwarz, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 20.

15. *MC*, CC, pp. 126-127.

Foi nesse momento que o intelectual detento pôde ver de perto a atuação do vigarista: diante de um preso que insistia em afirmar que era de sua posse o cinto que Paraíba usava, este afirmava ter comprado o objeto a um dos companheiros da cadeia e, "por ética" (qualidade não apenas dos homens de posse), jamais denunciaria o vendedor. A observação da cena provoca uma aguda reflexão do narrador: "o outro se desmoralizava inteiramente, sucumbia, representando o infeliz papel de otário. Paraíba iria zombar dele, exigindo o cinto, e desmanchava-se uma reputação. Otário".[16]

Fica patente a percepção prática dos ensinamentos de Gaúcho, segundo a qual as pessoas se dividiam entre "malandros" e "otários": de um lado, a lábia de Paraíba; de outro, a vítima desmoralizada. A fala final do narrador, que ironicamente mostra certa familiaridade com essa lógica, representa, no plano estilístico, uma marca de *dialogismo*, para Bakhtin um dos privilégios mais notáveis da prosa romanesca e dos gêneros híbridos, por ele chamados de "intercalados":

> Um personagem de romance sempre tem sua área, sua esfera de influência sobre o contexto abrangente do autor, ultrapassando (às vezes muito) os limites do discurso direto reservado ao personagem. Essa área ao redor dos personagens é profundamente original do ponto de vista estilístico [...] e ela é sempre dialogizada de alguma maneira; nela irrompe o diálogo entre o autor e seus personagens, não um diálogo dramático, desmembrado em réplicas, mas um diálogo romanesco específico, realizado nos limites das estruturas monológicas aparentes.[17]

O conceito da prosa literária como o lugar de orquestração de diferentes linguagens sociais e como expressão de lutas históricas concretas submetidas à unidade do estilo interessa na compreensão das *Memórias*, uma vez que o narrador, aos poucos, apreende a lógica marginal (exposta por meio do discurso direto), e ela repercute no seu estilo contra os próprios agentes repressivos, como adiante se verá. Por ora, registre-se que essa ressonância implica o contato dinâmico entre pontos de vista (e, portanto, lugares sociais) diferentes, o que dá a medida do olhar do narrador para uma realidade que, no

16. Id., p. 127.
17. Bakhtin, Mikhail. "O plurilinguismo no romance". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002, p. 127.

tempo da enunciação (entre os anos 1940-50), permanecia inalterada, seja pelas razões de Estado, seja pela política do Partido.

Paraíba, enfim, decidiu revelar ao escritor-prisioneiro os "mistérios" de seu ofício. O "golpe da velha", um dos artifícios de que se valia, era uma modalidade de estelionato bastante intrincada: o malandro, perambulando pelas ruas da cidade, fingia ser um interiorano em visita à tia doente, contracenava com um "esparro" diante da potencial vítima apiedada e, por fim, quando conseguia levá-la a um falso escritório de advocacia, obtinha dela um empréstimo que nunca seria pago. O artifício de Paraíba, bem como as "armas psicológicas" de que dispunha (o recurso à piedade e os efeitos da encenação) geraram surpresa no escritor e demoveram a ideia de amadorismo associada às condutas dos malandros: "Estive um minuto em silêncio, olhando o vigarista com algum respeito. Na verdade o ofício dele não era tão simples como eu supunha. Um técnico, evidentemente; linguagem de pessoa educada".[18]

Também na vida de Paraíba se tornava perceptível o trânsito expressivo entre infração e norma, pois são as prerrogativas abertas pelo desenvolvimento urbano (o contrato entre credor e devedor, a visita ao escritório, a atuação teatral como o ingênuo interiorano em meio à turbulenta cidade grande) que possibilitavam e alimentavam a prática da malandragem — na qual, em contrapartida, o narrador vislumbra atributos associados, no senso comum, à vida burguesa regular, como profissionalismo, ética e educação, de modo a ironizar os dois mundos. Assim, ao destacar esse trânsito na rememoração, o narrador mostra que a lógica dos malandros, longe de prescindir da ordem, dela se alimentava, reiterando o abismo social que os separava dos proprietários, e revela que, dentro e fora da Colônia Correcional, as esferas da marginalidade e do regramento eram inteiramente reversíveis.

Sem prejuízo da contundência dos retratos dos outros marginais, a personagem que melhor encarna essa dualidade constitutiva nas *Memórias* é Cubano, encarregado de organizar os prisioneiros da Colônia, um malandro mediador entre detentos e funcionários que, segundo o narrador, "dispunha de autoridade enorme, mandava e desmandava, e uma denúncia dele trazia os castigos mais duros a qualquer um".[19] A hierarquização e a busca de supremacia sobre os outros presos, estimuladas e realizadas com a anuência das autoridades, ganhavam traços nítidos quando Cubano fazia as

18. *MC*, CC, p. 130.
19. Idem, p. 76.

vezes da própria polícia, inclusive ao castigar física *e mais brutalmente* os companheiros. Portanto, ele reproduzia e contribuía para a perpetuação, na esfera dos oprimidos, da lógica dos opressores, ao disciplinar os presos e impedir um potencial amotinamento, preocupação central de Filinto Müller, o chefe da Polícia de Vargas, uma tática de domesticação e repressão que se estendia também aos trabalhadores, de modo geral.[20]

Inerentes à lógica que incluía o favor para a domesticação, inúmeros foram os serviços prestados pelo "negro vagabundo" ao escritor-prisioneiro: ele se ofereceu para guardar a sua roupa e pertences, protegeu-o dos furtos praticados por terceiros e o obrigou a se alimentar, certo de que se encontrava diante de um "doutor", o que gerava algum desconforto ao detento:

> Curiosa deferência num lugar onde os homens se nivelavam, deitados na areia, nas esteiras podres. Revolvi os miolos, a buscar sentido no caso absurdo. Convenciam-se da existência de um doutor no meio ignóbil, a definhar na piolheira, o crânio devastado a máquina. A enorme queda e o imenso contraste deviam interessá-los. Era agradável ter ali uma importância extinta, lembrar isto, agravar a abjeção.[21]

A proximidade de Cubano com o intelectual rebaixado pela prisão era percebida como uma maneira encontrada pelo malandro para ganhar ainda mais prestígio e se distinguir dos demais e, como compensação simbólica, pensar-se superior também em relação ao escritor aprisionado, o que reiterava a lógica de dominação da qual os malandros eram vítimas.[22] O autoritarismo fica nítido quando, diante da insistência do marginal para que o detento entrasse na fila para o almoço, ambos se envolveram em uma luta física:

---

20. Cf. Cancelli, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da Era Vargas*. Brasília: Editora unb, 1994, p. 33.

21. *mc*, cc, p. 104.

22. De modo a explicitar o lastro histórico do problema (que, não sendo idêntico, ainda assim remonta à escravidão), note-se a conclusão de Roberto Schwarz a respeito de Prudêncio, o ex-escravo de Brás Cubas, surpreendido por este quando açoitava um negro na rua: "À sua luz as brutalidades de um escravo forro não são menos complexas e espirituais que os divinos caprichos de uma senhora elegante, contrariamente ao que pensariam o preconceito comum, ou também o racismo científico então em voga" ("A sorte dos pobres". In: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 114).

— Perdoe-me. Eu não posso deixar o senhor morrer de fome. Vai à força. [...]
Uma semana de jejum completo, mais de uma semana, conjeturo. Nessa infeliz situação, bambo, atracar-me a um bicho forte, habituado ao rolo das favelas, era estúpido. Amável, serviçal, procurava tornar-nos a vida menos dura no lugar infame. De repente, a inopinada agressão. Gente singular, meio esquisito: até para revelar sentimentos generosos era indispensável a brutalidade. Na desordem, mexendo-me ao acaso, via-me forçado a achar razoável o disparate: o homem recorria à violência com o intuito de prestar-me favor, e admiti que não podia ser de outro modo. Tinha um coração humano, sem dúvida, mas adquirira hábitos de animal. Enfim todos nos animalizávamos depressa.[23]

A reação violenta do prisioneiro cede passo à compreensão de que, afinal, Cubano realizava muitas das funções negligenciadas pelo Estado, como a proteção, a responsabilidade pela alimentação e a guarda de objetos pessoais, possibilitando as mínimas, mas necessárias, condições de sobrevivência. Há, portanto, o registro reverso da atuação violenta de Cubano: ele detinha uma representatividade conquistada e reconhecida pelos demais detentos, que, no entanto, era instrumentalizada pelas autoridades contra eles próprios, a fim de disseminar o poder de polícia e minar ainda mais as possibilidades de articulação política.

Como explicita o narrador, essas funções policialescas, exercidas com o apoio tácito das autoridades *e no lugar delas*, revelam a reciprocidade entre o malandro e as forças estatais ("na falta dos guardas ou do anspeçada Aguiar, [Cubano] mandava e desmandava").[24] Seria essa aproximação o sinal prévio de um conluio que, décadas depois, se adensaria e se revelaria integralmente?[25]

---

23. *MC*, CC, pp. 146-7.
24. Id., p. 76.
25. O desdobramento dessa associação entre o poder público e a malandragem resultaria no domínio das populações exercido pelo narcotráfico. Conforme nota Roberto Schwarz ao analisar a obra *Cidade de Deus* (1997), a antiga marginalidade, patrocinadora do desfile das escolas de samba, dá lugar às "exigências sem perdão" do mundo do crime, e, no romance de Paulo Lins, o universo fechado da favela não exclui a relação dos bandidos com "as esferas superiores do negócio de drogas e armas", setores pouco distintos no conjunto, de modo a sugerir "a afinidade de todos com todos" ("Cidade de Deus". In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 166). Não parece casual, também, que o berço do Comando Vermelho, uma das principais organizações criminosas do país surgida no final dos anos

De todo modo, a figura de Cubano permite apreender, de forma mais completa, a dinâmica do mando: o exercício da supremacia e da diferenciação sobre os presos comuns, a princípio iguais a ele, decorria da posição subalterna e segregada dos homens pobres e sem trabalho (portanto criminosos, segundo a óptica do Estado) na sociedade estratificada, os quais, sem possibilidades de ascensão e, quando muito, confinados ao subemprego, recorriam a expedientes ilícitos como meio de subsistência e buscavam, dentro desse universo, formas de distinção e de liderança. Dessa representatividade legítima de Cubano no interior do presídio derivava o agenciamento do malandro para as tarefas repressivas: como fazia as vezes dos algozes, delatando os companheiros e, ao mesmo tempo, prestando assistência aos detentos, Cubano transitava livremente entre o universo dos oprimidos e o dos opressores, variando a angulação conforme as suas necessidades.

Conforme o registro do narrador, longe de representar algum tipo de vantagem, desponta o recurso à violência como um hábito rotinizado pela vida subalterna, à qual o prisioneiro também estava, temporariamente, submetido. Daí a percepção de que todos, na Colônia, se "animalizavam" depressa: os expedientes agressivos (ainda que por causas "nobres", como a nutrição e a proteção do detento) eram referendados e potencializados pelas torpes condições do regime carcerário, o que é percebido, no processo de rememoração empreendido pelo narrador, de modo desencantado.

A aproximação entre a marginalidade e o Estado, evidenciada na mútua associação entre Cubano e as autoridades da Colônia, aparece sedimentada ao final da terceira parte, quando o escritor-prisioneiro recebeu um telegrama e foi informado de que seria transferido. Na secretaria do presídio, pediu ao diretor que lhe devolvesse a carteira que havia sido *roubada* pelos funcionários da revista quando da sua chegada:

> — Ó doutor, quer fazer-me o obséquio de mandar procurar uma carteira que me furtaram aí na secretaria?
> O sujeito olhou-me severo e respondeu firme:
> — Aqui não se furta.
> — Santo Deus! Tornei. Aqui não se faz outra coisa. Todos nós somos ladrões. Porque é que estamos na Colônia Correcional? Porque somos ladrões, naturalmente. Pelo menos

1970, tenha sido justamente a Ilha Grande, mais precisamente o Instituto Penal Cândido Mendes, que agrupava presos comuns e presos políticos.

é esta a opinião do governo. O senhor ignora que lá dentro usamos casacos pelo avesso, para os nossos amigos não nos meterem as mãos nos bolsos?[26]

Na certeza da transferência, o prisioneiro, em tom desafiador, valeu-se do conceito de "marginalidade", ressignificado pelo Estado, para deixar claro que todos eram ladrões, portanto pouco valia a retórica oficial de que nada se furtava ali. Depois de muita insistência, a carteira reapareceu, o que provocou risos do prisioneiro e constrangimento do diretor:

> Ao sair, espantava-me de ele não haver dito uma palavra de censura. E mais me surpreendia o desazado comportamento do velhaco: repelira a acusação frágil, depois se embrulhara, perdera os estribos e condenara-se estupidamente. Isso corroborava o meu juízo a respeito dos ladrões: gente vaidosa e potoqueira. Mas aquele na verdade era inferior aos outros. Descuidista, imaginei.[27]

Na intervenção ácida do narrador, fica clara a conduta ilegal dos agentes do Estado que, a seu ver, são bem mais precários no exercício das infrações ("descuidistas", os gatunos mais baixos da hierarquia) do que os ladrões e vadios que conhecera na prisão, como Gaúcho e Paraíba. Ao utilizar a gíria dos marginais para se referir aos funcionários e ao diretor da Colônia ("velhaco"), o narrador, que mais uma vez faz ressoar no seu discurso a fala das personagens, desfaz qualquer ilusão quanto à integridade das instâncias públicas, submetendo-as à mesma reversibilidade da vida dos párias, e, ao menos em parte, associadas a eles. Pela óptica do Estado varguista, essa mesma infração da norma se traduzia na opressão das classes subalternas, uma vez que as prerrogativas jurídicas estavam suspensas e o próprio poder do Chefe de Polícia, subordinado diretamente ao Executivo, ultrapassava em muito os do Judiciário e do Legislativo.

Se a prática de delitos não era atributo exclusivo dos malandros, a assistência negligenciada poderia ser assegurada por Cubano, que por sua vez reproduzia, junto aos presos da Colônia, a lógica excludente e paternalista do próprio Estado. Para um governo que pretendia promover a assepsia do malandro em nome da ideologia trabalhista, nada mais subversivo do que a exibição da conduta desonesta do diretor e dos

26. *MC*, CC, p. 156.
27. Id., pp. 157-8.

funcionários da Colônia, em paralelo à atuação tutelar, violenta e vital, para o escritor-prisioneiro, de Cubano.

O aspecto político do problema, o de líderes cooptados pelas forças repressivas para desempenharem papel de polícia, aponta também, ao tempo da escritura, para um diálogo do narrador militante com as grandes polêmicas em que o PCB se viu envolvido entre os anos 1930 e 1940, quando das denúncias de colaboracionistas ao governo. Especialmente emblemáticas foram as do secretário-geral Antônio Maciel Bonfim ("Miranda", eleito para o cargo em 1934), que acarretou a prisão de vários dirigentes comunistas. Militante de origem camponesa, professor e militar, Miranda, no "Pavilhão dos Primários", exibia "com orgulho e pimponice" marcas de tortura que o narrador insinua forjadas ("víamos agora um sujeito alardear os sinais do vilipêndio, tão satisfeito que supus achar-se entre nós um profissional da bazófia").[28] Ele teria colaborado com a polícia após a execução, em março de 1936, da sua companheira Elvira Cupello Calônio (Elza Fernandes, que, nunca tendo pertencido formalmente ao PCB, foi considerada delatora pela cúpula partidária). A morte de Elza a mando do Partido foi explorada pela reação durante muito tempo, serviu para a condenação de Prestes a mais de quarenta anos de prisão e se tornou um dos temas mais espinhosos da história do PCB.[29]

Assim, o narrador militante, ao realçar a atuação ambígua de Cubano no presídio, revela ciência quanto à tática empregada pelo Estado e pelas forças burguesas, que transformavam líderes (sejam eles marginais ou "revolucionários profissionais") em delatores — os quais, em busca de supremacias imaginárias, eventuais benefícios ou vinganças de ordem pessoal, se deixavam vilipendiar.[30] Por meio da atuação do malandro, esse narrador alerta os seus pares de militância para o perigo de uma proximidade

---

28. *MC*, "Pavilhão dos Primários", vol. 1, p. 282.

29. A respeito dessa polêmica, ver: MORAES, Dênis de; VIANA, Francisco. *Prestes: lutas e autocríticas*. Rio de Janeiro: Mauad, 1997, p. 116; GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987, p. 243; e MORAIS, Fernando. *Olga* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 133-44). Mais recentemente, o jornalista Sérgio Rodrigues publicou um romance sobre o caso: *Elza, a garota*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

30. A tática da reação é tão profícua que, algumas décadas depois, durante a ditadura civil-militar, o Serviço Nacional de Informações (SNI) chegou a recrutar *abertamente* membros do Partido para colaboração com o regime em troca de benefícios materiais (Cf. MORAES & VIANA. *Op. cit.*, p. 255).

entre dominados e opressores, que a experiência da esquerda em momentos cruciais e efetivamente revolucionários do século XX só vinha referendar.[31]

Além do aspecto partidário do debate proposto pelo narrador, a figura do malandro, tal como se revela na terceira parte das *Memórias*, dialoga, não sem especificidade, com uma tradição consolidada em nossa literatura. O estudo central de Antonio Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias* (1970) apreendeu o ritmo da prosa no balanceio das personagens entre o lícito e o ilícito, inaugurando uma vertente do romance brasileiro que teria continuidade no modernismo. O princípio estrutural formalizado pelas *Memórias de um sargento de milícias* seria a representação do ritmo geral da sociedade escravocrata marcada pela anomia: cabia aos homens livres e pobres do século XIX toda sorte de acomodações casuísticas, como forma de garantir a subsistência em um mundo no qual o trabalho regular não lhes era acessível. A representação literária de um universo popular, livre da culpa e do remorso, apontaria, conforme Candido, para uma sociabilidade espontânea e flexível que eventualmente facilitaria nossa inserção em um mundo mais aberto.[32]

Ao discutir o ensaio de Antonio Candido, Roberto Schwarz (1979) nota, no texto, a dualidade emblemática na análise que se volta para um modo de ser de uma classe específica (isto é, os homens livres pobres) e para outro popular, folclórico, donde conclui que "a dialética de ordem e desordem oscila entre ser contingência de uma classe oprimida ou característica nacional vantajosa". Essa oscilação encontra lastro no contexto histórico em que foi escrito o ensaio: a valorização da malandragem (e, portanto, do caráter espontâneo do brasileiro) poderia ser entendida como uma resposta à brutal modernização em curso durante a ditadura civil-militar. Ocorre

31. Como indica a experiência internacionalista da qual Graciliano faz parte (e que não parece ignorar), os riscos da aproximação com a polícia têm larga precedência histórica: evidentemente em outra proporção, a trágica derrota do proletariado alemão na Revolução de 1918, um *banho de sangue* que deixou marcas indeléveis em todo o movimento de esquerda do século XX, deveu-se, em grande parte, à traição do Partido Social Democrata (SPD), que, além de se entregar explicitamente ao reformismo burguês, exerceu quando no controle do Estado o papel reservado à polícia, massacrando os trabalhadores e comandando as tropas que esmagaram, em janeiro de 1919, o movimento revolucionário de Berlim, quando Rosa Luxemburgo foi presa e executada (Cf. Loureiro, Maria Isabel. *A Revolução Alemã (1918-1923)*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 50 e pp. 61-2).

32. Candido, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 17-46.

que, como ressalta Schwarz, nem o "concerto das nações" se mostrou possível sob a égide do capital, nem a pouca interiorização da ordem revelada nas *Memórias de um sargento de milícias* se tornou um trunfo, uma vez que malandragem e capitalismo não constituem categorias opostas, no Brasil ou em qualquer lugar onde se produza a mais-valia.[33]

Ora, o enfoque de Graciliano nas *Memórias do cárcere* em relação à malandragem reitera a interdependência entre a prática do malandro, o avanço do capital e a soberania do Estado: quanto mais cresce o espaço urbano e se diversificam as atividades produtivas, mais os pobres são lançados à própria sorte, o que alimenta a busca de vantagens dentro da ordem burguesa em expansão, para muitos o único meio de subsistência possível. Ao mesmo tempo, a busca por vantagens os impele a encontrar algum tipo de salvaguarda junto às forças repressivas. Assim, o quadro de anomia dos homens livres e pobres, intuído e representado por Manuel Antonio de Almeida no século XIX, desponta remodelado no modo de vida dos malandros da Colônia em plena era trabalhista, porque as promessas de integração por meio da atividade laboral não se efetivaram, como demonstra o narrador.

Robert Levine esclarece que, por todo o período Vargas, "a inequívoca divisão entre as classes sociais permaneceu intocada", e os trabalhos especializados estavam reservados aos imigrantes; negros e mulatos eram relegados "aos serviços mais perigosos, mais subalternos e mais mal pagos da economia". Ainda segundo Levine,

> As leis getulistas nunca pretenderam abolir o profundo fosso entre ricos e pobres. Apenas aquelas baseadas em conceitos de justiça redistributiva poderiam ter provocado mudanças reais, mas esse era um conceito estranho a Vargas e às classes altas. Suas reformas elevaram a qualidade de vida de milhões, mas também aumentaram a distância que separava milhões de brasileiros do patamar em que viviam os mais afluentes. Elas modernizaram o Brasil, mas não fizeram muito para expandir o mercado interno, combater o subemprego, facilitar a aquisição de terras, fornecer ensino técnico ou eliminar a condi-

---

33. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'" (In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 129-55). Para se reter a *dimensão internacional* da associação entre malandragem e capitalismo, retome-se *A ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht: não seria J. J. Peachum a encarnação perfeita do "malandro empreendedor"? (In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, vol. 3).

ção de pária em que viviam homens e mulheres condenados pela falta de oportunidades a uma pobreza opressiva.[34]

Assim, as infrações sistemáticas são mostradas pelo narrador como parte integrante da expansão econômica do país, indicando, de forma contundente, que o progresso do capital e o progresso da sociedade não eram coincidentes, a despeito da aposta no desenvolvimentismo, encampado inclusive pela esquerda pecebista. Tal posição reitera a dissonância do narrador das *Memórias* em relação às diretrizes majoritárias adotadas pelo PCB e desnuda a sua consciência crítica em relação à modernização empreendida por Vargas, que atualizava a fratura social dos tempos da escravidão.

Nesse sentido, as figurações da malandragem, nas *Memórias*, permitem uma visão lúcida do mundo do trabalho, e revelam como a busca por vantagens, reais ou simbólicas, reproduzia a dominação, reiterando a lógica competitiva entre os desvalidos e minando qualquer tipo de articulação política. Esse enfoque sobre os malandros dialoga, a contrapelo, com o projeto nacional dos modernistas da fase heroica, cujo paradigma é a literatura de Mário e Oswald de Andrade. Nelas, a promoção da vida popular e da nossa informalidade, sob o lustro da modernidade, visava a desbloquear o indivíduo e tornar revolucionária a sua natureza flexível e acomodatícia como forma de driblar as alienações da civilização burguesa. Assim, nosso substrato pré-burguês (isto é, os condicionamentos constrangedores da herança colonial) se tornava um trunfo capaz de romper com o padrão metropolitano e promover um desenvolvimento novo, com eixo interno — o que, efetivamente, não aconteceu.[35]

Esse legado colonial, reciclado pela modernidade fiada nas promessas da industrialização e exaltado pelos modernistas, aparece de forma desabonadora no Graciliano das *Memórias*, porque surge como manutenção, sem superação, de uma perversidade estrutural que resultou no arbítrio do poder soberano que o condenou à prisão e que arrasta a existência dos pobres à invisibilidade. A malandragem, conforme mostra o narrador, em vez de remeter a uma promessa de futuro, era expressão viva dos antagonismos sociais, da iniquidade brutal em que viviam os desvalidos (invariavelmente negros ou mulatos, como Cubano, Gaúcho, Paraíba, José) e da sujeição deles ao poder

34. *Pai dos pobres? O Brasil e a Era Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 185-6.
35. Cf. SCHWARZ, Roberto. "Outra Capitu". In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 139-2.

de um Estado que, ao fim, praticava igualmente a contravenção dentro e fora da cadeia, ao privá-los de direitos jurídicos e constitucionais.

Como não havia possibilidade de redenção para o malandro, a contrapartida era uma resistência traduzida não no enfrentamento do mundo, mas no aperfeiçoamento das técnicas ilegais necessárias à sobrevivência (o que explica a hesitação de Paraíba em revelar os seus segredos), na disputa entre iguais por um reconhecimento e uma supremacia simbólicas cujo reverso era o desprezo dos pares (Gaúcho) e, também, em caso de representatividade política, no aliciamento dos líderes pelas autoridades (caso de Cubano).

Dessa maneira, a narrativa sobre a Colônia Correcional mostra que o nosso fundo não burguês *aprofunda e resulta da própria reprodução do capital*, uma vez que a expansão orientada do mercado interno a partir de 1930 exigiu a transformação das massas urbanas e do contingente que afluía às cidades em um imenso "exército de reserva", implicando o rebaixamento do preço da força de trabalho, a reconversão de trabalhadores especializados à situação de não qualificados e o crescimento de um setor de serviços remunerado a níveis ínfimos.[36] Tal quadro, por sua vez, fomentou a criminalização de grande parte da população mais pobre, relegada ao subemprego ou preterida, na disputa por trabalho, por homens brancos, escolarizados e fartamente disponíveis como mão de obra barata.

Por se revelar um elemento pré-moderno necessário à acumulação industrial, cuja lógica acompanha, esse fundo não burguês reproduz e reitera, também no seu interior, os movimentos de dominação e de segregação que perpetuam a situação dos desvalidos. E, de maneira sistemática, pode ser instrumentalizado politicamente contra os inimigos do regime, de modo que o narrador deixa ver que os sem-direitos, por vezes agindo civilmente, exercem a brutalidade aprendida com os de cima, e o Estado, encarregado de cumprir a lei, passeia livremente pelos domínios da franca delinquência.

Nas *Memórias*, o enquadramento realista da malandragem, porque ancorado na experiência histórica e biográfica concreta, também pode ser explicado pela mudança de perspectivas quanto à realidade nacional que se verificou na produção literária a partir de 1930, quando a força desmistificadora do romance, ao expor a "consciência

36. Cf. Oliveira, Francisco de. "O desenvolvimento capitalista pós-anos 1930 e o processo de acumulação". In: *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 35-60.

catastrófica do atraso", suplantou a pujança virtual do país novo celebrada pelos primeiros modernistas.[37] Conforme João Luiz Lafetá, a literatura da segunda geração, em função do recrudescimento do confronto ideológico, incorporou radicalmente a luta de classes, relativizou a experimentação estética e aprofundou contradições insolúveis pelo modelo burguês.[38]

Tais pressupostos aparecem nitidamente no penúltimo capítulo da terceira parte das *Memórias*, quando do encontro do prisioneiro com o malandro José. O contato com o "mulato de cara viciosa", que fora muito castigado na infância, deixa claro, como arremate das percepções do narrador, que a existência marginal do garoto, bem como as distâncias entre eles eram indissociáveis das assimetrias de classe, ainda que a cadeia os unisse temporariamente:

> Haveria alguma semelhança entre nós? Na verdade a minha infância não deve ter sido muito melhor que a dele. Meu pai fora um violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a fazer um livro a respeito da bárbara educação nordestina. [...] Débil, submisso à regra, à censura e ao castigo, acomodara-me a profissões consideradas honestas. Sem essas fracas virtudes, livre de alfabeto, nascido noutra classe, talvez me houvesse rebelado como José.[39]

A infância marcada pelos castigos, histórico comum que permite certa aproximação, não era a única responsável pela malandragem como meio de sobrevivência, pois se combinava com a infracidadania relegada aos mais pobres. De maneira que, para esse narrador, a atuação do marginal é entendida como uma expressão das diferenças de classe. Aqui, a dimensão relacional da cena não permite que a oposição percebida pelo narrador se transforme em contraste promissor, uma vez que ele sabe que a atuação de José não minava a propriedade nem barrava o avanço do capital. Ou seja, o desconforme quanto à norma burguesa, representado pelo malandro, não ganha, a não ser

---

37. Cf. Candido, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 169-96.
38. "Estética e ideologia: o Modernismo em 30". In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, p. 64.
39. *MC*, CC, pp. 177-8.

de modo perverso, estatuto de emblema pátrio. Note-se, por isso, como a literatura de Graciliano enfrenta as ilusões modernistas.[40]

Nesse mesmo passo, é significativo que, justamente ao sair da colônia, o narrador relativize o próprio trabalho e associe a sua vida regular de funcionário público à acomodação e à debilidade: não haveria parentesco entre essa reflexão e a visão ácida de Gaúcho, para quem somente existiam "malandros" e "otários"? De modo análogo, o comodismo não seria alusivo à domesticação de operários e do funcionalismo empreendida por Vargas? O trabalho "considerado honesto" estaria muito distante, na prática, das ações dos marginais que oscilavam entre a regra e a infração, ou à cooptação de Cubano pelas autoridades do presídio? Como se vê, a realidade dos marginais e a reflexão dela decorrente convergem para o próprio narrador, cuja percepção se mostra, ao fim da terceira parte, remodelada, ao constatar uma *ambiguidade social generalizada* que é objeto de sua reflexão a partir dos episódios relatados.[41]

Como arremate, cabe lembrar que, no plano biográfico, o Graciliano cronista atentara, no final dos anos 1930, para as determinações da malandragem e a sua integração com o mundo burguês, em particular com o funcionalismo. Na crônica em que comenta o romance *Vovô Morungaba*, do escritor mineiro Galeão Coutinho (1937), apesar da crítica severa ao título e aos nomes das personagens ("decididamente o sr. Coutinho não batiza bem as suas personagens"), o autor revela grande interesse por Barra Mansa, um pequeno funcionário público que "vive atrapalhado com a polícia", por aplicar golpes e usar de outros expedientes ilícitos. A relevância da personagem para o cronista reside na consciência de sua condição:

---

40. Veja-se, a respeito do desconjuntamento nacional elevado a emblema pátrio pelos primeiros modernistas, o clássico ensaio de Roberto Schwarz: "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são? Op. cit*.

41. A "maleável sociedade relacional brasileira", percebida pelo narrador das *Memórias*, não apenas *não* nos inseriu em um "mundo eventualmente mais aberto", como, décadas depois, reversamente se tornou o paradigma do processo de *brasilianização do mundo*, quando nossa fratura congênita foi igualada pela realidade dos países centrais cindidos pela desagregação do universo do trabalho, de maneira que o capitalismo no núcleo orgânico está "cada vez mais parecido com a nossa malandragem agora ultramoderna" (Cf. Arantes, Paulo. "A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização". In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, p. 67).

> Barra Mansa é um homem que sofre enormemente por ter necessidade de ser canalha. [...] Essa dor horrível de um pobre-diabo bole com a gente, odiamos o escritor, desejamos endireitar Barra Mansa. Tolice. Barra Mansa nunca se endireitará. Um dia, com o negócio do espiritismo, pensam que ele se regenerou, algumas pessoas começam a tratá-lo com respeito — e a vida do infeliz se torna um inferno: os credores apertam-no, os amigos não admitem que um indivíduo sério continue a morder. E Barra Mansa volta a ser malandro; só assim pode aguentar-se, porque ganha duzentos e cinquenta mil-reis por mês, sustenta mulher e filhos. Para ser agradável aos que têm ordenados graúdos, o sr. Galeão Coutinho podia ter conseguido uma profissão decente para sua personagem. Infelizmente Barra Mansa não sabe fazer nada. E o pior é que não quer morrer. O recurso que tem é ser descarado.[42]

Como se pode notar, o trabalho regular da personagem não a desobriga da prática do estelionato (ao contrário, parece justificá-la), e essa combinação de trabalho e malandragem aviva o interesse de Graciliano: premido pelas necessidades materiais, o funcionário também se vale da contravenção porque sabe, na prática, que a repartição não garante sequer a subsistência. A percepção desalienada sobre o trabalho público (que, mais uma vez, expõe uma relação tensa com o Estado-patrão), a imagem nada utópica do malandro e a notação da reciprocidade entre as esferas da lei e da ilegalidade se fazem presentes, portanto, na atividade crítica exercida pelo escritor, e essa questão ganha corpo na terceira parte das *Memórias*.

Nesse sentido, os impasses que na obra aparecem sem perspectiva de resolução dentro do modelo econômico desenvolvimentista representam uma tomada de consciência favorecida pelo recuo temporal, que permite ao narrador decantar a própria experiência e estabelecer conexões com os dilemas que se mantêm no ato da escritura. Esse elemento estrutural da narrativa explica, também, as diferenças de perspectiva em relação ao entusiasmo dos primeiros modernistas, capturados pela nascente industrialização e a promessa de um futuro mais próspero para o país. O período de 1948 a 1950, quando Graciliano redige, especificamente, a "Colônia Correcional", permite uma visão de conjunto em retrospecto sobre os rumos da realidade político-econômica que, somada à experiência do cárcere, confere aos capítulos um resultado substantivo a respeito da nossa malformação estrutural.

42. "Uma personagem sem vergonha". In: *Linhas tortas.* Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 157.

Há ainda que se considerar, inversamente à experiência local-cosmopolita das oligarquias cafeeiras, a um só tempo modernas diante do circuito do capital internacional e conservadoras na esfera doméstica (experiência formalizada pelas obras de Mário e Oswald de Andrade), a violenta derrocada material das elites nordestinas na passagem do século XIX para o XX.[43] Desse colapso decorre o "aprisionamento" de parte dos seus descendentes empobrecidos nos limites do funcionalismo, e esse quadro certamente participa dessa indisposição generalizada, do narrador das *Memórias*, para com os nossos desajustamentos de extração colonial.

Portanto, a rápida, mas decisiva, convivência com os malandros da Ilha Grande mostra que o tão evitado, e antes invisível, "enxurro social" combinava-se, de modo articulado e ativo, ao mundo urbano e desenvolvido do Centro-Sul que, nos primeiros capítulos do livro, o atraía: uma miragem capaz de resgatá-lo da vida provinciana, mas que terminou por lançá-lo na prisão dos vagabundos. A partir de então, nem a malandragem se mostrou incólume à lógica da dominação, nem o ponto de vista do narrador sobre o mundo do trabalho pôde ignorar a existência dos párias, tão atuantes e visíveis como os arames farpados que o cercaram no curral de zinco.

Fabio Cesar Alves é professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo.

43. O declínio vertiginoso da economia nordestina entre 1889 e 1937 fez-se acompanhar, também, da perda de influência política de Pernambuco e seus "estados-satélites" (Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará), com a proliferação de refinarias de açúcar no Centro-Sul a partir de 1910, e da redução brutal da bancada nordestina no Congresso (Cf. Levine, Robert. "O poder dos Estados. Análise regional". In: *História geral da civilização brasileira* (*O Brasil Republicano*). Vol. 1, t. III. São Paulo: Difel, 1975, pp. 122-51).

Entre o riso e a ruína: humor, romance e regionalismo em José Lins do Rego

Juliana Santini

RESUMO: Este trabalho propõe uma análise do romance *Fogo morto*, publicado em 1943 por José Lins do Rego, considerando de que modo o humor atua como instrumento que particulariza a narrativa no conjunto da ficção do autor. O texto propõe que o humor articula crítica e análise psicológica na definição de parte do romance regionalista da "geração de 30" no modernismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: regionalismo brasileiro; romance; humor

ABSTRACT: *This work proposes an analysis of the novel* Fogo morto, *published in 1943 by José Lins do Rego, considering the way by which humour operates as an instrument that particularizes this narrative in the fiction of its author. The proposed question is that humour articulates critical and psychological analysis in the definition of regionalist novel of "Generation of Thirty" in Brazilian Modernism.*

KEYWORDS: *Brazilian regionalism; novel; humour*

A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.

Alfredo Bosi

Nas interpretações críticas acerca do regionalismo literário brasileiro, é recorrente a ideia de que a transformação do conto sertanejo do início do século XX para o romance regionalista da segunda geração do modernismo envolve, em maior ou menor grau, uma tomada de consciência crítica que desloca o tom caricaturesco do personagem-tipo pré-modernista e lhe dá profundidade em uma estrutura romanesca que, na década de 30, atende a uma perspectiva ideológica que determina a própria estrutura. Considerando a heterogeneidade das produções envolvidas pelo designativo "romance regionalista de 30", é importante, porém, que se dê atenção aos elementos e particularidades que, no interior desse conjunto, delineiam poéticas individuais.

À luz desse pressuposto, a ficção de José Lins do Rego pode ser tomada em uma análise que considera o lugar do humor no romance *Fogo morto*, de 1943, privilegiando a relação entre a forma humorística e o regionalismo do autor, que não deixa definir parte do paradigma regionalista em questão. Nesse caso, a hipótese é que o humor serve à representação da decadência a que estão submetidos os personagens da narrativa, todos ligados à falência da estrutura produtiva que os encaixava antes da modernização dos meios de produção do açúcar. A consonância entre a forma do romance e a perspectiva trágica do humor coloca em evidência a cisão desses personagens entre presente em passado, o que, em última instância, determina a loucura que os constitui.

PROJETO IDEOLÓGICO COMO REAÇÃO ESTÉTICA: O *MANIFESTO REGIONALISTA*

É fato que a Semana de Arte Moderna representou uma guinada na literatura e nas artes plásticas brasileiras, especialmente no modo de avaliação do dado local, tomado, sobretudo, como meio de recuperação de um passado a ser redescoberto pelo olhar modernista, que erige a tradição sob os traços da novidade da

forma,[1] que foge da figuratividade plástica e da rigidez da linguagem literária, ao mesmo tempo em que se volta para a redescoberta da nação. Por outro lado, essa proposta estética do grupo modernista inicial não encontrou resposta unânime nas diferentes regiões do país e permaneceu atrelada à esfera do desenvolvimento econômico e cultural de São Paulo e Rio de Janeiro, o que impulsionou a reação do grupo nordestino reunido em torno do pensamento de Gilberto Freyre, no Centro Regionalista do Nordeste, a partir de 1923.

É de base sociológica a motivação do Grupo Regionalista e, articulada à tentativa de fixação dos costumes e tradições populares do Nordeste, desde o início não deixou de registrar a procura por uma forma de representação literária da realidade regional e de sua multiplicidade cultural. As propostas do grupo encontram respaldo, ainda, em um aspecto da história econômica da região: o Nordeste havia perdido o domínio sobre o capital nacional desde o início da transformação dos meios de produção e do desenvolvimento e urbanização da região Sudeste, de modo que à reivindicação de relevância no quadro cultural do país corresponde, também, uma espécie de resposta à decadência econômica e ao esfacelamento das estruturas sociais historicamente erigidas sob o cultivo da cana-de-açúcar.

Subjaz à visão de diversidade cultural, fundamentadora do *Manifesto regionalista*, a mesma concepção federalista de um território nacional retalhado em regiões que influenciou parte da literatura produzida ao longo do pré-modernismo. O papel desempenhado pelo vínculo entre a ideia de federalismo e o intento de captação artística da diversidade é avaliado por Gilberto Freyre vinte e cinco anos após a realização do Congresso Regionalista do Nordeste, em discurso que coloca em cena os alicerces que sustentaram o movimento nordestino:

> O Regionalismo — senão criação pura no que assumiu de complexo em suas combinações novas de ideias porventura velhas, sistematização brasileira, realizada por um grupo de homens do Recife, não só de novos critérios regionais de vida, de estudo e de arte como de vagas e dispersas tendências para-regionalistas já antigas no Brasil mas quase deformadas em aventuras de "pitoresco" ou "cor local", está, de modo geral, para a cultura brasileira, que libertou dos excessos de centralização, como o Federalismo está,

1. Santiago, Silviano. "A permanência do discurso da tradição no modernismo". In: ______. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 108-44.

> em particular, para a vida política do país, descentralizada, embora sob alguns aspectos erradamente descentralizada, pelos triunfadores de 89.[2]

José Aderaldo Castello, em conhecido estudo,[3] analisa as relações entre o regionalismo nordestino e as propostas dos intelectuais do primeiro momento do modernismo, apontando para as disparidades iniciais entre os dois grupos e, principalmente, para o que se pode identificar como pontos de consonância entre ambos. Interessa, nesse sentido, a maneira como o crítico detecta não apenas a articulação entre planos artístico-literários, mas especialmente a dimensão modernista dessa literatura regionalista, assentada na conservação do passado e na depuração de uma forma literária — o romance — como modo de expressão adequado ao objeto que o definiria.

Entra em cena, aqui, o dinamismo entre os dois projetos apontados por João Luiz Lafetá na constituição do modernismo brasileiro, essenciais para a compreensão da natureza da narrativa regionalista, quando considerada do ponto de vista de um diálogo com o grupo de 22: "[…] não podemos dizer que haja *uma mudança radical* no corpo de doutrinas do modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos 1920 à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente uma *mudança de ênfase*".[4] Tendo como verdadeira a proposição de que o ponto de vista não altera o objeto observado, há que se notar que os germes dessa "pré-consciência" — retomada pelo crítico dos estudos de Antonio Candido[5] — entraram em discussão praticamente de modo simultâneo ao "projeto estético" da Semana de Arte Moderna, evidenciando a filiação entre pesquisa estética e preocupação sociológica no processo histórico de formação e afirmação da literatura modernista no Brasil.

É nessa ambivalência de um movimento que se colocava além do modernismo paulista, como forma de avultar a importância da cultura nordestina e de buscar um modo de expressão estética adequado a essas particularidades, que se constitui o binômio modernismo/tradicionalismo, espécie de síntese de propostas artísticas que

---

2. FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Departamento de Imprensa Nacional; Serviço de Educação, 1955.

3. CASTELLO, José. Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.

4. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 30 (grifos do autor).

5. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

congregaram em torno de si a pesquisa sociológica, a crítica social e a consciência da falência da sociedade e do indivíduo. Sobre o tradicionalismo fundamentaram-se não apenas a pesquisa e a tentativa de revitalização de costumes locais, mas também a consciência em relação ao hiato que se desenhava entre a modernização dos meios de produção e as transformações socioeconômicas que daí se originavam, de um lado, e o esmagamento da dimensão humana do espaço, de outro.

O regionalismo coloca-se entre uma e outra proposta, entretecido pelo fio da memória, revitalização do passado que se faz presente por meio do ato da escritura. Tomada sob esse ponto de vista, a prosa regionalista de então congrega em suas páginas um olhar sociológico — que pincela as cores do sertão e analisa criticamente a condição daqueles que o habitam — atrelado ao avultamento de tradições que se articulam ao tecido narrativo e ao enfoque, muitas vezes de aguda percepção psicológica, do homem desajustado aos esquadros que se desenham com a modernização e o progresso. Desse último traço — o mergulho no drama do homem que vive o esfacelamento da sociedade rural patriarcal — deriva o universalismo de romances como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Fogo morto*, de José Lins do Rego, em que o coletivo e o individual se fundem no mesmo relato de falência.

A articulação entre regionalismo e universalismo, de um lado, e entre crítica e pesquisa sociológica, de outro, fundamenta um paradigma literário mais complexo e menos superficial, concretizando a subtração do exotismo e do pitoresco que tingiam a literatura regionalista nos primeiros anos do século XX. Essa transformação justifica a postura de Nelson Werneck Sodré[6] que, ao analisar a questão, aponta o Jeca Tatu de Monteiro Lobato como o fim do regionalismo tradicional por representar em seus traços, por meio da caricatura, uma disparidade entre a forma e o conteúdo, em que a exterioridade do tipo suprimia o drama interior do personagem. Sob esse aspecto, a forma romanesca serviria à anulação dessa disparidade ao plasmar forma e conteúdo em uma estrutura menos superficial — como era a caricatura na composição de personagens-tipo —, de modo que crítica e análise psicológica se entrecruzariam em um mesmo ponto do tecido narrativo.

A importância das propostas do grupo de 1923 para que uma nova situação se consolidasse e o regionalismo passasse a assumir esse novo significado, agora menos localista e tipificador, mostra-se mais clara na medida em que se considera o papel

6. Sodré, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

fundamental dos estudos sociológicos de Gilberto Freyre, tanto no adensamento da perspectiva crítica assumida pelo romance, quanto na centralidade aferida ao envolvimento com a cultura brasileira, valorizada e reanimada por meio de um processo memorialista de escritura, em que o contato do intelectual com a tradição popular "[...] não deve ser perdido em nenhuma atividade regional".[7]

NARRATIVA E DECADÊNCIA

Essa nova perspectiva do regionalismo encontrou, na obra de José Lins do Rego, espaço para se consolidar enquanto tradicionalismo, universalismo e memorialismo. A inexorabilidade do tempo e a falibilidade do homem aparecem, nos romances do escritor paraibano, por meio de um entrecruzar de tempos que se projetam na memória de personagens cindidos entre o presente e o passado, o apogeu e a decadência. *Fogo morto*, espécie de continuação e síntese do Ciclo da cana-de-açúcar, mostra-se como um ponto de confluência dos traços essenciais de um regionalismo de denúncia social e pesquisa humana. À feição sociopolítica da decadência liga-se a dimensão psicológica do habitante do sertão, analisada em diferentes prismas na medida em que a narrativa se constrói pelo enfoque de personagens que pertencem a esferas distintas da sociedade, todas elas desestabilizadas pelo progresso não planificado.

A inclinação trágica do declínio estrutura-se, no romance, a partir da segmentação de três eixos narrativos, individualizados nos personagens que servem de escopo a cada um dos três capítulos da obra. A cada eixo narrativo corresponde uma dimensão subjetiva do tempo, tornada coletiva na medida em que evoca a falência do personagem e do segmento social que representa: as trajetórias de José Amaro, Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha correm em paralelo à história de criação, apogeu e decadência do engenho Santa Fé, propriedade que não se adequou aos novos modos de produção e permaneceu estagnada, espaço presente que vive a dimensão do tempo de outrora.

Todos ligados ao desenvolvimento do engenho Santa Fé, esses personagens têm suas vidas envolvidas em uma engrenagem de anacronismo e decadência, de modo que a propriedade em ruínas que dá título ao romance mostra-se como uma metáfora

7. Freyre, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Departamento de Imprensa Nacional; Serviço de Educação, 1955, p. 48.

da ausência de possibilidades de mudança e, simultaneamente, como metonímia da inadequação dos modos de produção antigos diante da industrialização, projetando-se, ainda, para o aspecto social que daí se desprende. O engenho Santa Fé, que fora fundado pelo capitão Tomás, teve um desenvolvimento meteórico e, dois anos após sua fundação, que ocorreu em 1848, já era respeitado como uma das propriedades mais produtivas da região, a despeito de sua pequena extensão. A disciplina e o trabalho do proprietário fizeram do engenho um espaço de prosperidade, marcada simbolicamente pela chegada do piano de Amélia, em 1850, ano em que se fez a última pintura na casa-grande, momento áureo do cultivo da cana e beneficiamento do açúcar.

Quarenta anos depois de sua fundação, no momento em que a escravatura foi abolida, o velho engenho já tem como consolidada a condição de "fogo morto", sem produzir e gerar renda capaz de garantir a subsistência de seus proprietários, que assistem à decadência das terras e ao escoamento de toda a herança deixada pelo velho Tomás. Essa trajetória do Santa Fé e sua relação com a falência social e psicológica dos personagens que estruturam a narrativa articulam-se temporalmente com o percurso histórico do açúcar no Nordeste do Brasil. O ano de 1875 marca o início de medidas governamentais concretas para a modernização da produção de açúcar na região, principiando a substituição dos banguês por usinas. Na virada do século, em Pernambuco, as usinas já os superam em número e volume de produção, e essa reestruturação do sistema produtivo começa a gerar uma significativa transformação no perfil socioeconômico da região, pois os antigos engenhos paulatinamente perdem sua função e se transformam em fábricas de rapaduras ou em simples fornecedores de matéria-prima às usinas.[8]

Essa mudança afeta, ainda, a estrutura da pirâmide social estabelecida a partir de classes ligadas à produção do açúcar. Com a modernização das usinas, os antigos senhores de engenho passaram à categoria de pequenos proprietários de cana-de-açúcar, sujeitos aos novos senhores na medida em que se tornaram seus fornecedores, ocupando o mesmo posto que os meeiros, que utilizavam terras arrendadas para a produção da cana. É importante notar que essa classe de fornecedores, situada entre o trabalhador braçal — trabalhadores livres e ex-escravos — e o usineiro, seria absorvida pelo progresso das usinas, já que estas se sustentariam a partir de safra própria, dispensando a intermediação dos pequenos produtores, agora sem lugar na antiga organização social e incapazes de se encaixar em sua nova configuração.

8. Carone, Edgard. *A República Velha* (*instituições e classes sociais*). São Paulo: Difel, 1970.

O velho engenho de Lula não acompanha esse desenvolvimento, e o processo de transformação dos banguês em usinas e seu declínio determinam a decadência dos três personagens que sustentam a narrativa:

> A carruagem rompia as estradas com o povo mais triste da várzea indo para a missa do Pilar, para as novenas, arrastada por cavalos que não eram mais nem a sombra dos dois ruços do capitão Tomás. A barba de seu Lula era toda branca, e as safras de açúcar e de algodão minguavam de ano para ano. As várzeas cobriam-se de grama, de mata-pasto, os altos cresciam em capoeira. Seu Lula, porém, não devia, não tomava dinheiro emprestado. Todas as aparências de senhor de engenho eram mantidas com dignidade. Diziam que todos os anos ia ele ao Recife trocar as moedas de ouro que o velho Tomás deixara enterradas. A cozinha da casa-grande só tinha uma negra para cozinhar. E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fé continua com as suas almanjarras. Não botava máquina a vapor.[9]

A resistência ao progresso e a tentativa de manter a imagem de imponência, poder e prosperidade de outrora em uma nova configuração político-econômica e social criam, portanto, um atrito entre presente e passado — e, em última instância, entre realidade e imaginação —, de modo que é o fantasma do passado que rege os escombros do presente e institui a loucura como meio e fim dos personagens da narrativa.

A loucura sonda o personagem José Amaro tanto na figura da filha Marta quanto no esfacelamento de qualquer possibilidade de existência de uma identidade individual que o defina. Seleiro que já não tem no ofício o mesmo sucesso de outrora — os meios de produção deslocaram para a cidade os atrativos do comércio e, em consequência, a atividade profissional que o constituía como sujeito deixou de existir —, mestre Amaro vive nas terras do Santa Fé, em um ponto da estrada que liga o engenho de Lula ao Santa Rosa, propriedade próspera de José Paulino, até ser expulso pelo capitão por estar ligado ao cangaço e não se julgar obrigado a respeitar a imponência e as ordens do senhor de engenho. É interessante notar que mestre Amaro toma como ponto fundador de suas recordações a imagem do trabalho, o movimento de produção do engenho antigo, agora com o fogo praticamente extinto:

---

9. Rego, José Lins do. *Fogo morto*. 47. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, pp. 160-1.

> Cinquenta escravos lavravam a terra do Santa Fé. Tinha uma fortuna em negros, o capitão Tomás. Agora era aquilo que se via, um engenho de duzentos pés, moendo cana, puxado a besta. Toda a alegria do seleiro se pondo como um sol em dia de chuva. Todo ele enroscava-se outra vez, fechava-se em sombras. E a cara dura, os olhos inchados, a tristeza íntima, eram outra vez o mestre José Amaro.[10]

A metáfora da sombra empresta seu significado tanto à tristeza de José Amaro, que acaba por se matar, quanto à loucura do capitão Lula. Homem da cidade, que se casa com a filha de Tomás por interesse, Lula nunca demonstrou empolgação pela administração do engenho do sogro. Assumindo a propriedade após a morte de seu fundador, o capitão veste-se com a imponência e o poder dos anos de apogeu do Santa Fé, mas é incapaz de manter seu funcionamento diante do progresso e das transformações dos modos de produção. Em oposição a José Paulino, dono do engenho Santa Rosa, que se reestrutura para se inserir no novo contexto da industrialização, Lula de Holanda Chacon mergulha na penumbra e adoece, vítima de sucessivas crises convulsivas.

As imagens da decadência crescente de Lula e da amargura de José Amaro contrastam com a silhueta faceira do capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Não menos atado à dimensão trágica do tempo, Vitorino, ao contrário dos dois outros personagens, desenvolve uma trajetória em que essa mesma tragicidade se opõe aos contornos criados por sua imaginação. A figura de Vitorino, na verdade, resume uma certa oposição entre realidade e ilusão que traz o cômico para o interior da narrativa, diluindo parte da atmosfera lúgubre de sombra e do "cheiro de morte" que impregna as descrições do narrador.

Sob esse aspecto, o cômico institui-se na medida em que se cria uma figura caricaturesca do velho Vitorino, figura esguia, que acredita ser capaz de mudar a situação marginal do sertanejo por meio da política. Ao mesmo tempo em que traz à tona a problemática do coronelismo, ilustrada pela política e a tentativa de angariar votos para seu candidato, o personagem assume uma dimensão quixotesca ao acreditar em uma imagem de poder que criou para si, traços que destoam da aparência decrépita que compartilha com sua égua, verdadeiro cavalo alazão em suas descrições:

> [...] E quando pensava nessas coisas surgiu na estrada o seu compadre Vitorino. Vinha na égua magra, com a cabeça ao tempo, toda raspada. Saltou para uma conversa e estava

---

10. Id., p. 63.

> vestido como um doutor, de fraque cinzento, com uma fita verde e amarela na lapela. O mestre José Amaro olhou espantado para a vestimenta esquisita.
> — Estou chegando, compadre, do Itambé. O doutor Eduardo tinha um réu para defender e mandou me chamar no Gameleira para ajudá-lo. Lourenço, o meu primo desembargador, me disse: "Olhe, Vitorino, você para ir à barra do tribunal do júri precisa desse fraque". E me deu este. É roupa feita lá do Mascarenhas, de Recife. Botei o bicho. Então o primo Raul me chamou para um canto para dizer que eu precisava cortar os cabelos. O desgraçado do barbeiro da Lapa tosquiou-me a cabeleira, o jeito que tive foi de raspar tudo. Raul passou-me a navalha na cabeça. Me disseram que era moda no Recife para advogado. Quando cheguei no Itambé o júri já tinha se acabado.[11]

Comicidade que se enovela ao trágico destino dos outros personagens e, ainda, não deixa de se opor à própria condição marginal de Vitorino, revelada ao leitor pelo discurso do narrador onisciente que entretece toda a narrativa, em uma narração entremeada por fios de análise psicológica que, mais do que evidenciar os desníveis entre a realidade em que vive o personagem e aquela criada por ele, sintetiza em um mesmo ponto a derrocada inevitável e a ilusão empreendedora de seu sonho.

Embora dilua, em certa medida, a crueza do trágico que se impõe à condição dos personagens envoltos pela inexorabilidade do fim e atormentados pela inadequação ao presente, o riso que desponta do herói caricaturesco de José Lins do Rego não permanece incólume nesse contexto de decadência e morte. A mesma linha temporal que liga a tríade estruturadora do romance e a une à falibilidade do engenho em ruínas alinhava cômico e trágico, sintetizando um e outro de modo a instituir uma ponte que coloca lado a lado outros pares de contrastes que fundamentam a narrativa: presente e passado, prosperidade e decadência, realidade e ilusão, vida e morte. A dimensão psicológica do tempo que se escoa e mesmo a descontinuidade entre diferentes tempos, marcada pela onisciência narrativa que traz à tona a data de apogeu do Santa Fé — 1850 —, contrastam com a ruína do presente da narrativa e se colocam como ponto de mediação da loucura de Lula de Holanda e da inadequação de José Amaro, determinando, ainda, o ruir dos sentidos de

> [...] indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões

11. Id., pp. 92-3.

> dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto.[12]

Essa "tensão dramática" a que alude Antonio Candido encontra, no humor, instrumento para se realizar enquanto expressão de contrastes e desajustes. Assim, a imagem de Vitorino Carneiro da Cunha corrobora a mesma insanidade e inadequação de Lula e José Amaro; entretanto, os contornos de seu comportamento hiperbólico afastam a atmosfera de morte que ronda os dois primeiros. Nesse caso, se o risível da caricatura chama a atenção para o que Pirandello[13] denominaria de "advertência do contrário", escopo da realização cômica,[14] a constatação de que o personagem encarna "a representação da incompatibilidade do homem diante do mundo e/ou diante de seus pares"[15] resvala para a reflexão acerca das condições que transformaram esse homem de "coração puro"[16] em um ingênuo joguete da realidade que o envolve, trazendo para o interior do riso o compadecimento em relação a sua condição.

---

12. Candido, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 61.
13. Pirandello, Luigi. *O humorismo*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
14. Ao lado dos apontamentos sobre a comicidade, Pirandello define a ambivalência do humor: enquanto o cômico adverte acerca do desvio e busca a correção, o humor é definido pelo dramaturgo como o "sentimento do contrário", que se manifesta a partir da tomada de consciência acerca do erro cometido pelo alvo do riso e, no lugar de um riso punitivo, impõe um sentimento de compaixão em relação a esse alvo justamente por se estar diante de uma reflexão que revela, àquele que ri, as condições adversas que conduziram o objeto do riso a uma posição considerada à margem da normalidade. O que Pirandello faz, na verdade, é instituir uma gradação entre o cômico e o humor, colocando o segundo como uma realização que parte do primeiro, mas se transforma, diluindo a zombaria e a derrisão do primeiro e produzindo, em vez de rebaixamento, compaixão. O humor é, portanto, um fenômeno essencialmente híbrido, que depende do entrecruzar de duas esferas colocadas como opostas pela tradição do riso. Cômico e trágico, riso e compaixão, riso e razão, riso e reflexão coexistem, na perspectiva de Pirandello, em um todo de faces múltiplas, que visa menos à punição do que à reflexão. A dimensão punitiva — porque promotora de uma segregação — do cômico mescla-se à profundidade de uma consciência ou de um aprendizado que oferece ao sujeito o reconhecimento de sua incapacidade de resolver seus conflitos exteriores e, sobretudo, aqueles que colocam o homem diante da fragilidade da vida.
15. Marchezan, Luiz Gonzaga. *Fogo morto* e *O coronel e o lobisomem: duas vertentes de uma poética da loucura na literatura brasileira*. In: Marchezan, Luiz Gonzaga; Telarolli, Sylvia. (Orgs.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: Unesp, fcl, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002, p. 54.
16. Rego, José Lins do. *Fogo morto*, cit., p. 243.

É, portanto, no choque entre a silhueta cômica de Vitorino e toda a tragicidade que se depreende das figuras de Lula e de mestre Amaro, representantes da inadequação do homem a um novo tempo que se inaugura com o progresso, que reside a interferência necessária para a realização do humor, liame em que se entretecem elementos aparentemente díspares. Nesse sentido, a ambivalência do humor torna-se possível na medida em que a tessitura do texto narrativo institui contrastes estruturais que põem lado a lado — justamente para que se revelem as dissonâncias — não apenas tempos diversos, mas maneiras distintas de cada personagem se colocar diante de uma mesma realidade circundante. Enquanto a decadência do engenho Santa Fé representa a falência de todo um sistema produtivo que fora substituído por uma nova ordem econômico-social, a dimensão psicológica da tríade de personagens projeta a feição humana dessa falência, opondo ao progresso os escombros de um passado em ruínas.

ROMANCE, HUMOR, REGIONALISMO

No ponto em que já se tem um dos fios que unem cômico e trágico à estrutura da narrativa, é momento de considerar de que modo se constitui a relação entre humor e romance, passo necessário à compreensão da natureza do regionalismo de José Lins do Rego. A esse respeito, convém retomar a posição de Alfredo Bosi[17] acerca da prosa brasileira que se produziu a partir de finais da segunda década do século XX, reflexão que o crítico constrói tendo por base o esquema interpretativo desenvolvido por Lucien Goldmann[18] em *A sociologia do romance*, volume em que traça um perfil do romance moderno considerando a estrutura romanesca como representação de uma determinada estrutura social, forma em que um herói problemático entra em tensão com a degradação de valores que a sociedade, também degradada, não consegue sustentar.[19]

Transpondo o esquema para o contexto literário brasileiro, Alfredo Bosi aponta para a classificação do romance produzido a partir de 30 em quatro tendências

---

17. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

18. Goldmann, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

19. Cf. também Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2009.

principais: “romances de tensão mínima”, “romances de tensão crítica”, “romances de tensão interiorizada” e “romances de tensão transfigurada”. É fato que toda tentativa de esquematização, em literatura, corre o risco de ser reducionista e equivocada — e o próprio autor acena para essa questão, ao notar a possibilidade de entrelaçamento entre as tendências e a complexificação do modelo quando se leva em conta não apenas o herói, mas também a ação e a ambientação romanescas. Entretanto, o segundo tipo proposto pelo crítico serve à discussão do romance regionalista na medida em que permite a análise da tensão entre o herói e a estrutura social em termos mais específicos e menos generalizantes: “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas o seu mal-estar permanente”.[20]

A tríade de personagens de *Fogo morto*, inserida na problemática da reestruturação da pirâmide social arquitetada pela monocultura açucareira no Nordeste e incorporando os movimentos de ascensão e decadência por meio de um esquema temporal que junta o declínio individual à falência coletiva, incorpora a tensão agônica em relação ao meio social e submete à sua composição narrativa outras instâncias que, em níveis distintos, operam a mesma resistência ao esmagamento. Tempo e espaço subordinam-se, portanto, ao eixo narrativo tripartido do romance, de modo que a perspectiva temporal que envolve os personagens José Amaro, Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha e a esfera espacial ocupada por cada um deles regem, cada uma a seu modo, a mesma cadência trágica do homem levado ao limite da existência.

O “projeto ideológico” apontado por Lafetá na definição do romance de 30 estaria, assim, ligado a um modo de composição em que a crítica é incorporada à tessitura da narrativa. Essa relação dialética que faz do romance uma forma de absorção e expressão de valores — e, por extensão, de antivalores — pode servir mais amplamente à problematização do lugar ocupado pelo humor na prosa regionalista desse período, quando se leva em consideração a revisão do modelo, feita pelo próprio Alfredo Bosi,[21] em texto mais recente. No ensaio “Narrativa e resistência”, a dimensão crítica do romance é colocada em dois níveis, que podem ser estendidos à definição de dois tipos de narrativa: de um lado, a narrativa que tem a resistência como tema e, de outro, aquela em que a resistência se manifesta como processo imanente da escrita.

---

20. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p.392.
21. Bosi, Alfredo. “Narrativa e resistência”. In: ______. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 118-35.

Se a narrativa que toma a resistência como tema é circunscrita a um contexto de militância política,[22] a narrativa de resistência imanente desvincula-se de determinações culturais e temporais específicas e, antes, permanece em consonância com um projeto estético de revelação de tensões e descontinuidades em que o indivíduo se posta aquém de uma estrutura social incapaz de o abrigar — o herói problemático à procura de valores em um espaço degradado, base do esquema interpretativo inicial, é aqui incorporado a uma estrutura mais complexa, em que a narrativa é tomada não apenas na relação entre sujeito e meio social, mas também na abrangência de suas instâncias.

Em sua linha mestra, o romance regionalista de 30 fundamenta-se em torno dessa narrativa, com traços de uma crítica lucidamente arranjada em composições em que a forma narrativa é, também, metonímia da ação social. *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz, são exemplares nesse sentido e revelam a natureza de um regionalismo menos tipificador — como aquele que se constituiu ao longo do pré-modernismo — e mais afinado a um projeto de constatação e crítica de diferentes aspectos da realidade local, enfocando homem e sociedade sob um olhar que articula o retrato à reflexão.

A caricatura do princípio do século é, portanto, suprimida por uma dimensão volumétrica em que não é mais possível inserir um tipo sem profundidade como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato: embora esse "regionalismo nordestino" tenha, em certa medida, partido de um paradigma de representação literária do sertanejo iniciado, em princípios do século XX, com o caipira paulista, a forma analítica que adquiriu não poderia sustentar-se sobre os mesmos andaimes, já que também eles passaram a se apoiar em solo diverso. O processo de transformação da natureza do texto regionalista entre o pré-modernismo e a fase seguinte passa, portanto, pelo adensamento da forma romanesca, fomentadora da interpretação do indivíduo e da sociedade que o envolve, como discute Luiz Gonzaga Marchezan[23] em análise da obra de Rachel de Queiroz:

> [...] o romance, na ânsia de descrever uma situação, quer de uma sociedade, quer de um indivíduo, fixa-se na sua constituição (como também dissolução, decadência), com o

---

22. Alfredo Bosi restringe essa forma narrativa ao intervalo compreendido entre os anos 30 e 50, relacionando-a à escrita de resistência aos regimes totalitários.
23. Marchezan, Luiz Gonzaga. "As pontas do romanceiro de Rachel de Queiroz". *Sentidos dos lugares*, Encontro Regional da Abralic, 10, Rio de Janeiro: Abralic, 2005, p. 4.

> objetivo de inventariar, construir uma visão integral dos fundamentos daquela sociedade ou da intimidade daquele indivíduo.

Para que se realize como forma de tensão crítica ou incorpore a resistência em sua estrutura, o romance regionalista de 30 passa, inevitavelmente, pela exigência da verdade a que se refere a epígrafe desta reflexão: exigência que se transfigura em procura quando essa verdade é entendida não em sentido absoluto de transcendência ou metafísica, mas na necessidade de revelação de condições reais de existência, histórica e culturalmente determinadas:

> Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos "ingênua" e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda.[24]

Até esse momento, falou-se de um paradigma de representação que se fundamenta em uma concepção mimética de prosa, engajada na medida em que, ao se qualificar pelo adjetivo "social", articula-se a um referente da realidade e o explora de um ponto de vista crítico, com o intuito de revelar a relação entre o homem regional e o ambiente local, entendidos tanto sob seu aspecto geográfico quanto social. É fato que os ciclos de romance do Nordeste tiveram como espinha dorsal essa relação; entretanto, há que se relativizar certo determinismo sociológico impulsionador de uma abordagem em que o binômio homem/meio é menos dinâmico do que esquemático, o que leva Bernardo Élis a identificar nessa produção a composição de um tipo humano a que denomina "homem telúrico": "[...] nesse momento, o foco de visão literária vai incidir mais *nas relações que aquele homem mantém com seu meio geográfico* e nas condições socioeconômicas que plasmam, do que propriamente nele, em sua *essência* última".[25]

Se a literatura de José Lins do Rego se enquadra nesse esquema, como quer grande parte da crítica literária brasileira, não se pode, entretanto, deixar de analisar a natureza de seu regionalismo, quando colocado ao lado dessa reflexão de Bernardo Élis, em que a natureza humana do homem regional aparece subordinada à análise

---

24. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* cit., p. 393.
25. Élis, Bernardo. "Tendências regionalistas no modernismo". In: Ávila, Affonso. *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 89 (grifos do autor).

de determinações do espaço. A discussão a respeito de *Fogo morto*, desenvolvida até aqui, apontou para os aspectos da narrativa que incorporam as trajetórias de homens que não se enquadram em uma estrutura social decadente e ultrapassada, o que não deixa de inserir o texto nesse esquema de interpretação. Ocorre, por outro lado, que o romance de José Lins do Rego assume dimensão mais complexa e profunda ao incorporar dramas humanos que ultrapassam o nível da relação entre homem e meio ou da representação de um "tipo telúrico", como afirma Bernardo Élis.

Fogo morto promove, sob esse aspecto, um "deslocamento do eixo de gravidade da ficção do meio para o homem",[26] o que significa dizer que há um redimensionamento do foco de representação da realidade pela narrativa. Essa alteração de perspectiva ou, mais precisamente, a impregnação de uma perspectiva por outra representa, ainda, a transfiguração na natureza do regionalismo de que se reveste o romance de 1943: colocando o homem em primeiro plano, José Lins do Rego antecipa parte da universalização da prosa regionalista, levada às últimas consequências por seus sucessores.

Chega-se, portanto, a uma encruzilhada: embora *Fogo morto* esteja, em certa medida, de acordo com traços do paradigma regionalista de 30 — a que seu autor se liga desde a aproximação com Gilberto Freyre, na criação do Centro Regionalista —, há uma transformação no modo de representação que faz com que o romance transcenda o que, já em princípios da década de 1940 do século XX, existia de inflexível e esquemático no modelo. Não se pode negar que já em *Banguê*, de 1934, e *Usina*, de 1936, há uma dimensão psicológica que verticaliza o enfoque das relações e confere volume aos personagens; entretanto, é na arquitetura de *Fogo morto* que se tem a forma mais bem realizada de subjetivação do relato, de modo que a pluralização do foco narrativo e a temporalização permanente do espaço colocam o homem no centro da narrativa, projetando a decadência à esfera trágica da decrepitude humana.

Juliana Santini é professora de literatura brasileira da UNESP, em Araraquara.

26. Coutinho, Eduardo F. "A relação arte/realidade em *Fogo morto*". In: Coutinho, Eduardo F.; Castro, Ângela Bezerra de (Orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: Funesc, 1991. p. 431.

Dalcídio Jurandir e o romance de 30 ou um autor de 30 publicado em 40

Marlí Tereza Furtado

RESUMO: O texto visa a discutir o alinhamento do romancista marajoara Dalcídio Jurandir junto a autores consagrados pelo cânone como representantes do romance da década de 30, na literatura brasileira. Considera-se, sobretudo, o caráter intimista de suas obras iniciais, principalmente *Chove nos campos de Cachoeira* e *Marajó*, escritas em 30, mas publicadas em 40, para demonstrar que ao autor não cabe apenas no enquadramento de autor regionalista.

PALAVRAS-CHAVE: Dalcídio Jurandir; romance de 30; *Chove nos campos de Cachoeira*; *Marajó*

ABSTRACT: *The text aims to discuss the alignment of the marajoara Dalcídio Jurandir, novelist, along the Canon established by the authors as representatives of the romance of the 30s in Brazilian literature. It is considered, in particular, the intimate character of his early works, mainly in* Chove nos campos de Cachoeira and Marajó*, written in 30, but published in 40, to demonstrate that the author does not fit just the framing of regionalist author.*

KEYWORDS: *Dalcídio Jurandir; romance of the 30;* Chove nos campos de Cachoeira*;* Marajó

O escritor marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1979) viveu a década de 1930 entre Belém e outras cidades do baixo Amazonas (Gurupá, por exemplo), conforme prestava serviços de funcionário público. Nessa década, colaborou, principalmente, com a imprensa local, escrevendo para diferentes periódicos e nos deixou cerca de quarenta textos,[1] distribuídos entre o jornal *O Estado do Pará* e as revistas *Escola*, *A Semana*, *Novidade e Terra Imatura*. Nesse quadro, temos ensaios, críticas literárias, poemas, reportagem e crônicas, o que revela tanto o exercício do autor como literato quanto como jornalista, dividido, nessa atividade, entre o ensaio e a crítica literária.

No exercício da escrita literária, ao lado dos poemas e crônicas, inicia seu trabalho ficcional escrevendo dois romances. O primeiro deles, *Chove nos campos de Cachoeira*, escrito em 1929, reelaborado em 1939, foi enviado, em 1940, ao concurso da editora Vecchi e do jornal *Dom Casmurro*, do qual saiu vencedor. Ironicamente, esse romance concorreu com *Marinatambalo*, o outro livro "passado a limpo" por Dalcídio Jurandir no mesmo ano de 1939 e enviado ao concurso por dois de seus amigos, que lhe avisaram quando ele já tinha despachado aquele para o certame no Rio.[2]

O livro premiado veio à publicação no ano seguinte ao concurso, em 1941, ano em que o autor se mudou para o Rio de Janeiro e passou a colaborar com a imprensa carioca. O romance não premiado foi publicado somente em 1947, com o título modificado para *Marajó*. Assim entrou Dalcídio Jurandir para o cenário literário brasileiro e prosseguiu sua trajetória, publicando mais nove romances, um deles sob a custódia do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual se filiou nos anos de 1940, para seguir as normas do realismo socialista. *Linha do parque* (1959), um romance proletário, centrado no sul do país, embora censurado pelo próprio partido,[3] destoa dos outros dez que enformam o ciclo do *Extremo Norte* e têm, todos eles, seus enredos centrados na Amazônia paraense.

---

1. Em pesquisas realizadas entre 2009 e 2013, nos projetos *Dalcídio Jurandir e o realismo socialista* e *Dalcídio Jurandir: o jornalista e o romancista*, coletamos 39 textos de Dalcídio Jurandir para a imprensa paraense e cerca de trezentos textos para a imprensa do Rio de Janeiro.
2. É curioso que, dentre os cinquenta e dois livros inscritos, *Marinatambalo* ficou entre os quatro últimos que foram para a definição do prêmio, mas foram premiados apenas dois: *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, e *Ciranda*, de Clóvis Ramalhete, não havendo um terceiro lugar como alguns se apressam em afirmar.
3. Ver MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Aos dois primeiros títulos, escritos na década de 1930, mas publicados na de 1940, somam-se, formando o ciclo acima referido, os seguintes romances: *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos lobos* (1976), *Ribanceira* (1978).

O ciclo do *Extremo* Norte demonstra que o autor seguiu um projeto estético por quase quarenta anos, embora se desgastasse muito com o processo de publicação de seus livros, sempre demorado, fazendo que as obras "adormecessem" na gaveta por longos períodos. Pensemos nos oito anos de *Marajó*, que teve tempo de passar de *Marinatambalo*[4] para um segundo nome, *Missunga*, e depois para *Marajó*; e *Linha do parque*, pronto no início da década de 1950, mas publicado ao final dela.

Nesse trajeto literário, Dalcídio Jurandir não se deslocou, tematicamente, da década de 1920 de nossa história, seguindo os passos da personagem Alfredo, um menino mestiço, de pai branco e culto e de mãe negra, quase analfabeta, entre os dez e os vinte anos, e focaliza a Amazônia da década de 1920, com retrospectivas à época áurea da borracha, encerrando o último romance da série com alusões à revolução de outubro de 1930.

A trajetória de Dalcídio Jurandir em nossa literatura é, no mínimo, curiosa: iniciada em 1930, sob a ditadura de Vargas, e concluída em 70, sob a ditadura militar pós-golpe de 1964; apesar de laureada com quatro prêmios,[5] amargou um quase ostracismo na crítica acadêmica e nas histórias literárias brasileiras. Quando de seu surgimento, seu nome é alinhado entre os autores menores e continuadores de nossa produção romanesca de 30; já na década de 1970, na qual publicou cinco romances, passou ao largo dos autores considerados renovadores e representativos, como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antônio Torres.

Em ambos os períodos, entretanto, o que caracteriza a obra dalcidiana é seu caráter inovador. O autor intensifica o trabalho com as técnicas narrativas de romance em romance, no sentido de produzir uma obra em que o esfacelamento é traço de composição, como podemos verificar em *Ribanceira*, a última do ciclo.

O caráter inovador de seu primeiro livro, o premiado *Chove nos campos de*

4. Este teria sido o primeiro nome da ilha de Marajó.

5. Além do prêmio de 1940, recebeu por *Belém do Grão-Pará*, em 1960, o Paula Brito, da Biblioteca do estado da Guanabara e o Luísa Cláudio de Souza, do Pen Club do Brasil; em 1972, recebeu o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra.

Cachoeira, é que oblitera o enquadramento adequado, tanto da obra quanto de seu criador, na década em que foi elaborada, muito embora tenhamos de considerar o peso de ter sido publicada dois anos depois de sua elaboração. Um aspecto comum na crítica sobre Dalcídio Jurandir é a sua colocação como representante do regionalismo, ora do "grupo do norte",[6] ora do "amazônico",[7] ora do paraense e até representante de "um regionalismo menor".[8] No entanto, a crítica de seu conterrâneo Benedito Nunes o distancia "consideravelmente das experiências regionalistas" porque, segundo ele, os romances de Dalcídio Jurandir

> [...] são ficções que *apresentam uma interiorização muito grande*, cada vez mais densa; são, na verdade, *as aventuras de uma experiência interior*. Chego a pensar que o conjunto desses romances forma uma espécie de À La *Recherche*... escrita na Amazônia e que Dalcídio é, um pouco, o nosso Proust.[9]

Percebemos que Benedito Nunes, embora já em momento mais avançado em relação aos dos outros críticos, tenta chamar a atenção para os aspectos genuínos da obra dalcidiana, sem cair nas classificações rápidas e generalizantes em que, parece, caíram alguns historiadores de nossa literatura e alguns dos críticos que escreveram em seguida ao lançamento do livro de estreia do autor, o que foi incentivado pelo jornal *Dom Casmurro* ao oferecer um prêmio para as melhores críticas aos dois romances premiados no certame de 1940. E o caráter genuíno da obra a que nos referimos é o seu traço intimista, traduzido por Nunes como "uma interiorização muito grande" e como "as aventuras de uma experiência interior".

Ao refletir sobre o dilema entre historicismo e esteticismo que demarca nossa história literária, Luís Bueno[10] afirma que

> No decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja

6. Coutinho, Afrânio. 1987.
7. Moisés, Massaud. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 251.
8. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 478.
9. Entrevista a José Castello para o *Jornal de Poesia*, s.d. (grifo nosso).
10. Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006, p. 17.

tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento.

A verificação do apagamento das obras intimistas, uma distorção para Bueno, e por ele creditado a uma crítica empenhada e não a uma literatura empenhada, nos ajuda a redimensionar a dificuldade de estudiosos que se propuseram a trabalhar com o romance de 30 e a constatar que o "regionalismo" muitas vezes salvou alguns autores e respectivas obras do total esquecimento. Talvez seja o caso de Dalcídio Jurandir em seu surgimento. Ao ser considerado regionalista, não foi esquecido, mas o tom intimista de sua obra, se não obscurecia a visão dos pobres e da pobreza da vila de Cachoeira e, por extensão, da ilha de Marajó, reforçava a urdidura romanesca que não permitia ao leitor enlevar-se de modo deslizante a seguir um enredo facilitado pela lei da causalidade e da temporalidade cronológica.

Assim, temos em *Chove nos campos de Cachoeira* um desfilar de pobres e desvalidos, coadjuvantes de dois protagonistas, o herói decadente Eutanázio e seu meio-irmão, Alfredo, sendo aquele adulto, filho do primeiro casamento de major Alberto, o secretário da intendência local, branco e de formação erudita, enquanto este, criança ainda, é fruto do casamento informal, visto negativamente na época, de major Alberto com dona Amélia, negra e quase analfabeta.

Eutanázio vem marcado pelos signos da *náusea*, do *nojo*, da *angústia* e da *solidão*. Perto dos quarenta anos, mal cuidado e doente, é a decrepitude em pessoa: encostado na casa do pai, não tem dinheiro, nem emprego, mas, profundamente apaixonado por Irene, não se abstém do papel de provedor de desejos materiais que lhe conferem as mulheres da casa de seu Cristóvão, o chalé em que mora Irene. Cumpre ele um ritual diário de humilhação, num vaivém entre o chalé do pai e o de seu Cristóvão e, instigantemente, como um *flâneur*, percorre as ruas de uma Cachoeira pobre, decaída, sem perspectivas.

Embora dado a poeta, além de escrevinhador de cartas dos apaixonados analfabetos de Cachoeira, Eutanázio cumpre uma saga obsessiva de amor por Irene, narrada em vinte capítulos, por meio de uma voz em terceira pessoa, que faz uso abundante do discurso indireto livre e do monólogo interior. De vocação um tanto violenta, paralisa-se diante de Irene, a representação da musa perversa, que o esconjura e lhe oferece o riso escarnecedor em recompensa pelo amor e dedicação que ele lhe oferece. Nessa situação, ele responde, sempre em constantes elucubrações, com ódio e asco ao mundo,

junto ao autodesprezo e autoaniquilamento, a ponto de se deixar morrer, sem tratar a doença que o consome, cumprindo um dos sentidos de seu nome: eutanásia. Esses dados bastam para caracterizá-lo como um herói fracassado, constante na literatura da década.

Ao seu lado, Alfredo inicia o percurso que o levará, senão à decadência física do irmão, à mesma impotência que o fazia divagar em *flâneries* noturnas por Cachoeira. Alfredo completará um trajeto de identidade racial, cultural e social no decorrer do ciclo. No primeiro livro, entretanto, já elucubra sobre esses elementos, tentando entender "a ordem do mundo".

Voltando ao crítico, Benedito Nunes, é interessante como ele percebeu primeiro a recriação de uma dimensão universal (uma espécie de À La *Recherche*) no particular, a Amazônia, invertendo a posição do foco daqueles que intentam defender determinado autor ou obra da pecha do regionalismo[11] através da inserção do particular no universal, depois de destituírem esse particular do tão batido quanto temido "pitoresco". Vale dizer que virou clichê de certa crítica concluir que se determinada obra é regional, mas não pitoresca, será universal.

A dimensão regional está presente nos romances dalcidianos, às vezes em tom mais forte, às vezes mais esmaecido, sem, no entanto, "qualquer caráter de tendência impositiva, ou de requisito de uma equivocada consciência nacional".[12] Para se entender isso é necessário reportar-se às palavras do próprio Dalcídio a respeito de sua obra e da literatura brasileira. Tomemos algumas falas do autor:

> Foi a tentativa inicial de transmitir, em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara. Vale como um depoimento, uma memória, uma denúncia, uma antecipação. Tentei captar o trivial, o não heroico, o dia a dia da vida marajoara, vida que parece tão coisa nenhuma e é, no entanto, tão de todo mundo. Não figurei Marajó como um inferno nem tampouco como um paraíso perdido. Criei nela o meu universo, a terra encantada, e escrevi com prazer, candura e desencanto, com obstinação ingênua e

---

11. Parece que, a partir do estudo de Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de ficção — de 1870 a 1920*, em 1950 se associou regionalismo a pitoresco, e ambos os termos ganharam tom depreciativo, razão de muitos autores terem rejeitado tal denominação.

12. Candido, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.

> saboroso desgosto, horas e horas vivi na mais divertida e amarga ilusão literária. A flauta é tosca, toquei de orelha mas toquei com sentimento. [13]

> Eu não sou um escritor de grande público. Os meus livros não têm o principal encanto das grandes tiragens, que é habilidade para fazer o leitor ser atraído pelo enredo, pelo desenvolvimento da urdidura. Eu me fixo muito na linguagem, nos vagares da narrativa, no ritmo lento das cenas.[14]

> A nossa literatura está em ascensão. E fará parte da universal à medida que se tornar mais brasileira, mais rica de nosso povo.[15]

Observem-se nos excertos: a postura de Dalcídio como cantor do universo marajoara, recriado por ele; a consciência do autor de uma tradição literária oscilante entre retratar a Amazônia como paraíso ou como inferno; a opção pela técnica que retira sua obra do que ele mesmo chamou de "narrativas simples"; a preocupação com o destaque de nossa literatura no panorama mundial sem perder de vista o caráter nacional dessa literatura.

Essas declarações indicam, ainda, àqueles que querem tão somente retratar Dalcídio Jurandir como regionalista, que a técnica utilizada por ele quebra em sua obra o tom naturalista a que se associa muito do que foi produzido no Brasil dentro dessa linha. O jogo com o tempo, a mistura de vozes, os monólogos interiores, tudo o que ajuda no traço da simultaneidade presente em suas narrativas as distancia do naturalismo.

Na criação de um mundo derruído, por onde trafegam heróis corroídos, Dalcídio filia-se à linha dos autores recriadores de universos decadentes, como os do Nordeste, especificamente José Lins do Rego e os companheiros de partido Graciliano Ramos e Jorge Amado. Logo, muito do que se falou para realçar sobretudo a obra dos dois primeiros autores vale para alinhar Dalcídio a eles.

---

13. Entrevista "Um escritor no purgatório", concedida a Antonio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão. *Revista Mensal de literatura* ESCRITA, ano 1, n. 6, 1976.

14. Id., p. 4.

15. "Dalcídio fala dos outros e de si". Entrevista a Bastos Morbach. *Asas da Palavra*. Belém, Unama, n. 4, jun. 1996.

Assim, comecemos por Flora Süssekind,[16] que, apontando a analogia entre literatura e ciências sociais na ficção naturalista de 30, indica a presença do ciclo como modelo romanesco básico na década, porque "ciclo" era palavra-chave nas interpretações econômicas do país. No ciclo, narravam-se transformações que não se deram do dia para a noite, que tiveram larga duração, daí os vários volumes para sua representação ficcional.

A autora diz que José Lins do Rego e Jorge Amado escreveram todo um ciclo para "matar senhores de engenho e coronéis"; logo, no Ciclo da cana-de-açúcar e no Ciclo do cacau foram necessários muitos volumes para se narrar a decadência das grandes famílias patriarcais nordestinas e do seu modo de explorar as terras, para descrever a passagem de um engenho a usina e o aparecimento do grande proprietário burguês.[17]

Nesse contexto, Flora Süssekind destaca a originalidade de Graciliano Ramos, que criou a série em lugar do ciclo, fraturando a verbosidade do naturalismo de então e funcionando como "faca amolada no modelo romanesco dominante", principalmente porque, ao explicitar em seus romances o trabalho com a linguagem, "Graciliano joga por terra a obsessão fotográfica e documental dominante no neonaturalismo de 30, dominante tanto num Jorge Amado quanto num José Lins do Rego".[18]

A autora também observa o modo como o Paulo Honório de *São Bernardo* se refere à terra, "como algo que 'via de relance', diferente dos personagens presos à cana e ao cacau de Jorge Amado e José Lins e das descrições de canaviais, bagaceiras, terras do cacau, tão frequentes na novelística dos anos 30" [19].

A partir desses apontamentos, pensemos em Dalcídio Jurandir, inserto em 30 ao iniciar o ciclo *Extremo Norte* e ao produzir seus dois primeiros romances: *Chove nos campos de Cachoeira* e *Marajó*. Observemos, primeiramente, que o autor se utiliza do ciclo romanesco não para narrar o processo em andamento da queda do ciclo da borracha, nem a passagem de um modo de apropriação da terra a outro, ou de um modelo econômico a outro. Ele desvela o vazio de um modelo econômico; no vazio deixado pela queda de um ciclo econômico trafegam suas personagens, e do

---

16. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
17. Id., p.170.
18. Ibid.
19. Id., p. 171.

memorialismo de algumas recuperamos o auge desse ciclo já extinto; nas ruínas desse tempo um de seus protagonistas (Eutanázio) termina um trajeto de tensão entre ego e mundo, e outro (Alfredo) inicia, para depois amadurecer, sem completar, um transcurso de aquisição de consciência social e de identificação com as camadas populares desse universo depauperado.

Há, pois, no ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir, e já nos dois primeiros romances, um trabalho refinado de articulação temporal. O presente da narração, figurado no pretérito perfeito, se amplia à medida que se revela um passado mais distante, correspondente ao imperfeito e mais-que-perfeito, em todo caso, já acabado. Um dos estudos de Pedro Maligo[20] sobre *Extremo Norte* recai sobre o tempo e nos ajuda a compreender esse aspecto. Segundo ele:

> Um dos principais eixos que orientam a representação da Amazônia em Jurandir é o tempo. Se, para fins de análise, divide-se tal eixo em tempo material e tempo idealizado, subdividindo-se cada qual em passado e presente, nota-se que tais unidades mantêm uma relação assimétrica, de vez que o elemento correspondente ao passado idealizado recebe pouca atenção. Uma vez que o assunto principal de Jurandir é a vida entre as camadas sociais mais pobres, o tempo material presente é o tempo da narração dos eventos ou descrição de estados associados com uma realidade econômica difícil.[21]

Ele ainda diz que Dalcídio Jurandir explora continuamente a dualidade implícita do passado como realidade defunta (para sempre apagada) e memória eterna (de nunca se apagar), sendo a última não definida apenas como nostalgia, mas aparecendo como impotência que uma personagem sente ao tentar compreender as devastadoras consequências dos acontecimentos históricos. "Isto leva a estados de introspecção, ou a um sentimento de determinismo que se manifesta como apatia ou desespero diante da realidade que evoluiu da decadência econômica."[22]

Complementando, Maligo ainda observa "um sentimento de desconforto existencial que atravessa a vida de personagens para as quais o passado representa um

---

20. Maligo, Pedro. "Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir". *Revista usp*, n. 13, 1992.
21. Id., p. 50.
22. Id., pp. 50-1.

fechamento, algo que não pode ser recuperado nem como escape do presente, nem como solução econômica possível".[23]

Acrescentamos às afirmações de Maligo que, diante do sentimento de impotência a que se sentem aprisionadas, as personagens do presente das narrativas dalcidianas, principalmente as populares, compensam essa inércia apontando para um movimento anterior ao ciclo da borracha e retido na memória eterna, a Cabanagem. Desse modo, se, conforme ainda Maligo, na interpretação da História Dalcídio demonstra que "a grandiosidade do Ciclo da Borracha esvaiu-se, restando apenas a possibilidade de crítica e o fracasso inevitável das tentativas de reconstrução",[24] por outro lado, a Cabanagem, apontada em quase todo o ciclo romanesco, ressoa como um tempo mítico na voz popular e suplanta o fechamento desse passado ligado ao econômico porque, como tempo mítico, acena para a possibilidade do retorno, presentificando pelo menos as possibilidades de resistência às opressões à qual a Cabanagem está ligada.

Voltando os olhos para os dois romances iniciais citados, lembremos que *Marajó* se faz a única narrativa de *Extremo Norte* em que Dalcídio retrata de perto a apropriação da terra. No contexto interno da obra, entretanto, ainda vige o sistema de herança do grande latifúndio e tudo indica a permanência da mesma estrutura, a menos que se queira ver nas visões grandiosas de projetos desenvolvimentistas de Missunga, um dos protagonistas e último Coutinho a herdar as terras, a possibilidade da mudança para a apropriação propriamente burguesa da terra, apontada por Flora Süssekind.[25]

Se o modelo agrário persiste e o texto retrata a continuidade desse processo, não deixa, entretanto, de indiciar o aceleramento da industrialização na zona urbana e o movimento que está causando nos interiores, abrindo perspectivas diferentes, inclusive e principalmente, para a mulher que não pode atender mais aquele modelo patriarcal. Daí o trabalho do autor em duas personagens femininas também protagonistas da obra: Orminda e Alaíde, a primeira retratada como uma mulher livre, pelo menos sexualmente, e a segunda a apontar para o trabalho assalariado na fábrica em Belém.

---

23. Id., p. 51.

24. Ibid.

25. Audemaro Taranto Goulart aponta essa possibilidade de mudança na leitura que faz da obra, à luz do texto de Freud *Totem e tabu.* Cf.: "Marajó sob o signo da antropologia e da estética". *Asas da Palavra*, Belém, Unama, vol. 8, n. 17, 2004.

Marajó, entre os dez romances, é um dos que parecem mais fortemente carregados de cor local. Uma das razões a explicar essa sensação é o seu papel *sui generis* dentro do ciclo, parecendo retirado dele, mas também focalizando em *zoom* o problema agrário da região. Salta dele a impressão de um universo mais fechado e parece que o leitor vê mais de perto a pintura dos rios, lagos, alagados, pastos, arrebóis, fauna, flora e costumes locais.

Ressalve-se que a obra consegue driblar o peso naturalista do período, sobretudo porque o que seria documento etnográfico incorpora-se como elemento de tessitura da narrativa: "o romance de Dona Silvana" e outras histórias populares, como a da Maria de Pau, que reforça o conteúdo da primeira. A forma fechada do "rimance" modela a personagem de Orminda, cuja representatividade de princesa presa na torre funciona como paradigma da prisão dos seres humanos naquele universo em que fica mais patente a reificação humana. Na diferença de registro, corta-se o tom documentário em que o texto poderia cair.

A linguagem, belissimamente trabalhada no romance, ajuda-o a se distanciar do vezo naturalista de 30. Audemaro Taranto Goulart aponta a manifestação estética no nível da linguagem da obra, chamando a atenção para "a delicadeza da composição linguística, a graciosidade com que o autor constrói cenas e situações", para "a ternura com que fala de assuntos que poderiam ser significativamente apelativos".[26] O estudioso cita como exemplo uma passagem cujo lirismo não escapa ao leitor:

> Apearam-se diante do lago e dos campos que a luz descobria. Viram os garrotes erguerem e acariciarem as belas novilhas. Não se ouviam mais as vozes dos pescadores na lanceação. As virgens novilhas estavam amorosas e belas e o dia parecia nascer do fundo do lago. Os garrotes, babando, escuros e lentos avançaram e cobriam as novilhas espantadas. No dia subindo, um voo de garça tentava purificar a paisagem[27].

Vale a reprodução do que o crítico comenta sobre o excerto citado:

> Note-se como o narrador desvia o rito amoroso entre o homem e a mulher para a paisagem circundante. Lá estão os significantes metafóricos da conjunção amorosa — garrotes

26. Id., p. 10.
27. Jurandir, Dalcídio. *Marajó*. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, 1978, p. 239.

e belas novilhas — que se entregam num cenário bucólico, recortado na imagem auditiva do silêncio dos pescadores e nessa outra, visual e cósmica, em que o dia parece vir do fundo do lago. O cenário é puro, no sentido de que o leitor está diante de uma paisagem natural mas, ainda assim, uma garça vem emoldurar o quadro, pois tentava purificar a paisagem. É essa palavra mesmo — tentava — que dá a dimensão do projeto estético de Dalcídio, uma vez que ela indica, de modo nítido, que o autor desconfia da depuração a que submeteu a narrativa, como que preocupado em elidir nela tudo quanto fosse afirmação direta e apelativa da tópica da sexualidade.[28]

Na linguagem de *Marajó*, tal como fez em menor proporção em *Chove nos campos de Cachoeira*, o narrador exercita o máximo possível a fusão da linguagem poética com a referencial. À medida que é bem-sucedido, ele acaba filtrando os elementos de cor local, pois se utiliza da animização da natureza não apenas para "as paradas descritivas" de que nos fala Ligia Chiappini,[29] aliás, raríssimas na obra, mas para revelar o homem ligado a essa natureza. Observe-se como o homem está sempre presente nos quadros da natureza:

> Ramiro ferrou o animal com garbo […]. No urro do animal ferrado, a tarde morria.[30]
> Missunga […] Atravessou um balcedo, bandos de patos selvagens passavam. Puxou a espingarda da cilha e atirou. Os patos subiram e outros bandos passaram rápidos num voo mais alto. Missunga voltou a atirar para o céu até o último tiro e a noite tombou vagarosa, sangrando ainda do crepúsculo, como uma garça ferida.[31]
> Missunga saiu no rumo do porto. Ciloca ameaçava Felicidade. O grunhido do porco que Tenório matava. Crianças choravam e as mães as espancavam. O sol tinia, dava liamba às árvores que amoleciam, estáticas, sonhando, num torpor.[32]
> […] Os pensamentos vêm e vão como aqueles galhos do pequiazeiro no vento.[33]

---

28. Goulart, Audemaro Taranto. Op. cit., p. 11.
29. Leite, Ligia Chiappini de Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.
30. Jurandir, Dalcídio. Op. cit., p. 237.
31. Ibid.
32. Id., p. 137.
33. Id., p. 86.

Mesmo quando encontramos no romance trechos que nos lembram as paradas descritivas observadas por Ligia Chiappini em obras regionalistas, percebemos neles a fratura justamente porque não se distanciam das personagens. Veja-se um desses momentos:

> Os tucunazeiros carregados guardavam o caminho para o igarapé. Lá dentro os cipoais, o escondido, os folhedos macios cheirando a lacre e a baunilha, os puruizeiros davam seus frutos silvestres parecidos com uvas. *Chupavam puruí juntos*. Agora *havia dois puruís bem pretos*, desfazendo-se de maduros, *naqueles olhos*. Maré enchendo, a ansiedade subindo. Exibia um porte de filha taxaua, alta, carnuda, peito cheio.[34]

O excerto revela o pensamento de Missunga ao "tomar café bebendo também os olhos de Guíta", anunciado em parágrafo anterior. Os grifos ajudam a ilustrar a metaforização por que passa o pensamento do rapaz, que traz à tona não somente a semelhança dos olhos de Guíta com o puruí, mas também um tempo distante em que os dois eram companheiros. Logo, a descrição de um narrador preocupado em reproduzir belamente a paisagem cede lugar a uma personagem que seleciona dessa paisagem os elementos analógicos e os combina em seus pensamentos conforme suas necessidades e possibilidades estéticas.

Já em *Chove nos campos de Cachoeira*, a despeito de toda a chuva e de toda a água, o tom regional é sufragado pelo drama interno das personagens de Eutanázio e Alfredo, ambos de mentalidade essencialmente urbana. Salta do texto a atmosfera densa, carregada pelo lado fortemente *gauche* de Eutanázio e — por que não? — de Alfredo. As náuseas do primeiro, em tensão contínua consigo mesmo, e o sofrimento do segundo, em tensão contínua porque quer efetivar o sonho de homem da urbe (no caso, estudar em Belém), prendem o leitor de tal modo que lhe ofuscam o olhar sobre o local. Afinal, aqueles heróis — *gauches*, pobres-diabos fracassados ou impotentes, fadados ao fracasso — nos dão os caminhos da leitura da obra: do existencialismo ao realismo crítico, prova de que Dalcídio Jurandir não amarrou seu texto nas estreitezas do naturalismo que satisfez muitos autores da época e que serviu a muitos críticos para assumir atitude de combate contra eles, conforme observa Luís Bueno[35] a respeito de Flora Süssekind.

---

34. Id., p. 73 (grifo nosso).
35. Op. cit., p. 17.

Considerando, pois, os elementos de composição desses primeiros romances de Dalcídio Jurandir: a linguagem, o retrato do herói e as possibilidades de leitura desse herói, bem como o distanciamento do naturalismo, cremos que temos dados suficientes para alinhá-lo entre os bons romancistas de 30, complementando o quadro daqueles mais conhecidos. Esse enquadramento da obra de Dalcídio Jurandir ao lado de reconhecidos autores de 30 não se dá como provocação, tampouco como bairrismo, mas como releitura da década e da continuação de sua estética para a próxima, a de 40, e como forma de demonstrar que ao lado de autores canonizados caminham muitos outros que merecem ser relidos.

Marlí Tereza Furtado é professora no programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Pará.

Lúcia / Miguel: romance e crítica

Luiz Roncari

RESUMO: O estudo tem em vista mostrar como Lúcia Miguel Pereira procurou reunir num trabalho de criação os resultados da pesquisa e da crítica literária. Como se dedicou seriamente a essas diferentes atividades e tinha muita consciência de suas diferenças, tal fato pode ter-lhe trazido ganhos e perdas. Para tanto, este ensaio investiga a hipótese de ela ter se aproveitado da novela *Casa Velha*, de Machado de Assis, — cujo resgate e publicação em livro se deveu a ela própria — na construção de seu último romance, *Cabra-Cega*.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcia Miguel Pereira; Machado de Assis; Casa Velha; Cabra-Cega.

ABSTRACT: *This study aims to show how Lucia Miguel Pereira tried to gather in a creative work the results of her research and literary criticism. As she was seriously devoted to these different activities and was very aware of their differences, this fact may have brought him gains and losses. To this end, this paper investigates the hypothesis that she had taken advantage of the novel Machado de Assis´* Casa Velha *- whose rescue and publication in book form was due to her own - in the construction of his latest novel,* Cabra-Cega.

KEYWORDS: *Lúcia Miguel Pereira; Machado de Assis; Casa Velha; Cabra-Cega.*

Já nos acostumamos a dizer que foi no período dos anos 30 ao final dos 60 que tivemos a nossa melhor poesia, nosso melhor romance e ensaio interpretativo do Brasil. Mas creio que poderemos dizer também que foi o de nossa melhor crítica literária, ao menos no sentido mais comum do termo, de intermediária importante entre o autor e o leitor. Ela, nesse tempo, além do julgamento das obras, tinha em vista também a formação e o desenvolvimento de ambos: de corrigir os descaminhos, apontar as carências e reprovar os excessos dos autores; e estimular a leitura e fornecer as mediações necessárias aos leitores. Ao mesmo tempo, a melhor crítica aprendia também com eles, esforçava-se tanto para entender os primeiros como para ser entendida pelos segundos. Lúcia Miguel Pereira foi uma digna representante dessa crítica, formada antes de tudo por homens cultos e amantes da literatura, que se sentiam imbuídos também de uma missão ética e formativa.[1] Depois, a partir dos anos 70, essa espécie de crítica literária minguou e o que a substituiu foram, *grosso modo*, por um lado, as resenhas jornalísticas pouco cuidadas e com finalidades mais propagandísticas e, por outro, os estudos acadêmicos densos e feitos por e para especialistas. Com isso, perdeu-se em boa parte o diálogo que havia entre os três atores: autor, crítico e leitor; infelizmente, penso eu, e para prejuízo de todos.

O título do trabalho, "Lúcia / Miguel: romance e crítica", eu o pensei a partir de um pequeno artigo de Antonio Candido a propósito do lançamento do primeiro volume de reunião de crítica da autora: *A leitora e seus personagens*, organizado por Luciana Viégas e prefaciado por Bernardo de Mendonça. Candido ressalta como foi constante nela a preocupação com "o problema feminino", desde os seus primeiros artigos publicados — de 1927, para uma revista que também dirigiu, *Elo: Revista das* "*Antigas*" *de Sion* —, até o trágico desastre aéreo que sofreu, deixando inacabado um trabalho sobre o tema. Diz o crítico:

> Mas, seja como for, serve para mostrar como foi precoce o interesse por um dos temas centrais de sua reflexão, valendo a pena mencionar que quando morreu estava preparan-

1. Antonio Candido, que também fez parte desse grupo, numa entrevista, em 1979, deixou claro esse espírito "participante" da crítica do tempo: "Produzir um rodapé por semana é muito duro; e, como disse, não teria mais o mesmo sentido, porque passou o tempo do tijolo de 6 e 7 colunas onde aliás se estudava a obra a sério, *contribuindo para formar a opinião literária*. Hoje os métodos são outros". In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 245.

do, com o afinco e a probidade que punha em todos os seus trabalhos, um livro alentado sobre a condição feminina no Brasil, em perspectiva histórica. [2]

A esse artigo, Candido deu mais do que um título, deu-lhe um nome, assim singelo, mas reluzente, como a lembrar a sua etimologia: "Lúcia". Não sei se foi para evocar também a sua pessoa ou falar da proximidade e da amizade ou possivelmente parentesco que teria com ela — a mãe da autora, Maria Clara, tinha também o sobrenome Tolentino, como a mãe do crítico, Clarisse Tolentino de Mello e Souza. Acrescentei ao título de meu trabalho o "Miguel", para introduzir o tema, que só em parte desenvolverei nele, que é o da "androginia" da autora — androginia intelectual, bem entendido. Foi ela própria que, num dentre os vários artigos que escreveu sobre Virgínia Woolf, discorreu sobre a dualidade da escritora inglesa, enquanto romancista e ensaísta: "inquieta por se sentir, intelectualmente, *andrógina*, fadada a pensar ora como homem, ora como mulher" (grifo meu). Segundo Lúcia, essas atividades requeriam aptidões distintas, que poderiam ser próprias de cada um dos sexos. Ela fala:

> Dizem — estará mesmo certo? — que o espírito racionalista pertence mais aos homens, e a sensibilidade às mulheres. Virgínia possuiu um e outra no mais alto grau, mas não os confundiu: com aquele fez crítica, com esta romances. Toda graça, às vezes até um pouco maneirosa, toda suavidade e meiguice se mostra nas novelas; toda clareza, ousadia e penetração, aparece nos ensaios.

E ela disserta como Virgínia representou e explorou esse tema da androginia no seu romance biográfico, *Orlando*, que, de certo modo, seria também autobiográfico: "*Orlando* é Virgínia Woolf; ou melhor, representa certos aspectos, certas características do espírito de Virgínia Woolf". E diz como a escritora inglesa também não se tolhia: compreendia e aceitava a dualidade, integrava em si a dimensão masculina e feminina e não aceitava a divisão rígida entre os sexos. Diz Lúcia:

> Orlando, que depois da metamorfose reunia as tendências psicológicas do rapaz que fora e da moça que era, pensava que "negar mas ceder é delicioso" (lado feminino): "perseguir e conquistar é admirável"; "perceber e raciocinar é sublime" (lado masculino). E Virgínia

—

2. Candido, Antonio. *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 129.

> explica que, embora nenhum desses pares de palavras lhe parecesse errado, ela se sentia culpada, desonrada, porque os agregava uns aos outros, porque compreendia a todos, pois isso tornava patente que não distinguia claramente a linha que divide os sexos.[3]

Numa outra crítica, ainda sobre Virginia Woolf, Lúcia mostra como era também, segundo parece, com esse metro da androginia, da integração ou do predomínio do masculino e do feminino, dependendo da disposição intrínseca de cada um, que ela considerava e dividia os escritores. Isto ela faz numa crítica ao fascismo e a Mussolini, que Lúcia comenta:

> Mas, no fascismo, não foi a opressão que unicamente a horrorizou; achou intolerável em Roma o ambiente criado por Mussolini, de predomínio exclusivo dos homens, de confinação das mulheres às atividades estritamente domésticas. Aquela masculinidade inflexível, "*unmitigated masculinity*" lhe pareceu desastrosa para a literatura porque — aqui reaparece feminista — sem a colaboração de ambos os sexos, a arte seria inviável, uma espécie de monstro fabricado artificialmente. Não a colaboração no sentido apenas de ambos poderem livremente escrever, mas noutro, de ordem psicológica; na aceitação, pelos homens, do espírito feminino, e pelas mulheres, do masculino. Toda a sua argumentação neste livro se baseia no androginismo dos criadores. Shakespeare era, segundo ela, andrógino, e também Keats, Sterne, Cowper, Lamb e Coleridge; já Milton e Bem Johnson eram mais masculinos, assim como Wordsworth e Tolstoi; Proust lhe parece mais feminino, e Shelley, coitado, assexuado.[4]

O que procurarei mostrar aqui, por um lado, é como Lúcia reuniu num mesmo trabalho de criação o feminino e o masculino, ao integrar nele os frutos da pesquisa e da leitura crítica; e, por outro, a partir da apreciação de seus resultados, verei como isso pode ser também problemático. Desse modo, em vez de falar da crítica e da criação literária de Lúcia Miguel Pereira em geral, preferi tomar um caso particular e, a partir de sua análise, verificar como ela tentou casar essas duas atividades.

---

3. Pereira, Lúcia Miguel. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 94.
4. Id., pp. 99 e 100.

DA *CASA VELHA* À *CABRA-CEGA*

O trabalho em questão é o seu último romance, *Cabra-Cega*. Nele, Lúcia explora as tensões — e, para isso, se aproveita de sua experiência — da relação entre espaço e tempo, o que está no núcleo mesmo do livro. Para mim, e é esta a hipótese, o que deve tê-lo sugerido e a ajudou a pensá-lo e construí-lo foi um outro romance, de Machado de Assis, *Casa Velha*.

Segundo John Gledson, baseado no prefácio escrito por Lúcia para a edição em livro de *Casa Velha*, em 1944, devemos a ela o resgate e a reedição desse folhetim publicado por Machado de Assis na revista carioca *A Estação*, de 1885 a 1886: "devemos nosso conhecimento da obra, na verdade, a sua paciência e perseverança na busca dos números perdidos da revista".[5] Ela mesma se refere ao trabalho que teve para fazer esse resgate. *Casa Velha* é um livro que levanta muitas discussões, tanto acerca de seu gênero, se é conto, novela ou romance, como do período em que foi escrito; ele destoa muito dos romances do autor do tempo da publicação do folhetim e apresenta pontos comuns com os considerados da primeira fase, ou seja, os anteriores ao *Brás Cubas*. Não poderei de modo nenhum entrar nessas discussões.[6] Só irei ressaltar os pontos que, para mim, teriam sido importantes para Lúcia reproduzi-lo num outro tempo, quando escreveu *Cabra-Cega*, publicado em 1954. A comparação mais detida entre essas duas obras, explorando as diferentes perspectivas históricas, poderia nos trazer uma contribuição boa sobre os livros dos dois autores.

Em síntese, para mim, Machado procurou nesse livro retratar *na sua totalidade* as principais relações sociais vividas no país, só que agora isoladas no microcosmo de uma Casa Grande, como se faz nos laboratórios para a observação do comportamento animal e no teatro burguês para a dos humanos. Aí ele pôde apreciar a vida e o fun-

—

5. Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 26.

6. Concordo muito com o que diz Gledson, que considera *Casa Velha* uma espécie de elo perdido entre os romances da primeira fase, *Helena* e *Iaiá Garcia*, e o da segunda, *Dom Casmurro*: "Já mencionei importantes paralelismos entre suas tramas e a de *Casa Velha*; parece mais provável que nossa história seja um elo perdido entre essas primeiras (e falhas) meditações sobre o sistema do favor, e o brilho e complexidade de *Dom Casmurro*. Como já sugerimos, *Casa Velha* reduz à sua forma essencial o tema comum a ele e aos dois romances anteriores; constitui-se, de fato, um ataque muito mais direto à raiz de todo o mal, a família patriarcal de classe superior". Gledson, John. Op. cit., pp. 53 e 54.

cionamento de uma família patriarcal, extensa e com as suas duas faces imbricadas: a privada, do idílio familiar, e a pública, do poder de favores e violência social e política. Creio que seja daí que venha a sua grande força alegórica. Gledson nota bem esse aspecto da narrativa no seu estudo pioneiro. Ele diz:

> A alegoria política/histórica é apenas uma possível dimensão do significado presente na trama. [...] *Casa Velha* é um drama de família, mas que Machado utilizou com o objetivo claro de refletir realidades sociais, e também políticas, mais amplas — na verdade, como demonstrei, os acontecimentos políticos em si parecem ser reproduzidos pelas necessidades e limitações de um certo tipo de sociedade.[7]

Sem dúvida, o ..do significado presente na trama. vada e p esse resgate. que se passa em seu interior tem uma significação mais ampla e pode ser estendida ao país. Gledson se detém no desvendamento das referências políticas e simbólicas, sem se preocupar tanto, ao que me parece, com os elementos propriamente estruturais, os que conformavam a sociedade brasileira de então. Isto é importante, pois, do meu ponto de vista, e o título chama para isso, o foco do autor estava mais *no que permanecia* do que *no que mudava*; em outros termos, naquilo que, quanto mais velho ficava, o tempo, em vez de renovar, reafirmava. Para mim, Machado visava mais a essa camada profunda da história, que se alojava também na base das mentalidades, do que à sucessão das mudanças e dos eventos, como Abdicação, Regência, Maioridade, Revoluções provinciais, que me parecem ser mais outras "tabuletas", como as do romance *Esaú e Jacó*, do que eventos indicativos de mudanças efetivas. Isto, principalmente, por se darem apenas no plano das elites e por ficarem de fora dos acontecimentos os escravos e o povo mais pobre, metaforizados nos romances de Lúcia Miguel Pereira como os negros, presentes, mas sempre à margem da ação.

Em nenhum outro escrito Machado procurou com tanta concentração essa *visão da totalidade* da vida social. Aí estão representadas todas as camadas sociais do país: a senhorial dominante e a sua forte constituição hierárquica, os traços de caráter e as deformidades psicológicas de seus membros, um mundo regido pelos mortos, pelos retratos na parede da biblioteca ou da sala de visitas, como em *Cabra-Cega*; a dos homens livres subordinados cumprindo as suas funções específicas e restritas, cada

7. Id., p. 45.

um no seu devido lugar, para não serem tidos por arrivistas ou, pior, "rebeldes"; e a dos negros escravos, afastada, podendo só ser observada à distância, como o fazem o padre-narrador e dona Antônia, na cena em que espiam sobranceiros a conversa de Lalau com o negro sineiro e os dois moleques. O que está ausente nesse mundo fechado é a força do capital comercial e financeiro, que seria a ameaça e o fator de corrupção do mundo tradicionalista. Machado deixa-o de fora talvez para poder analisar as suas vísceras, o seu funcionamento interno de defesa e perpetuação.

Gledson analisa muito bem como Machado criou um tipo de narrativa na primeira pessoa, a do padre narrador, que pôde internar-se na Casa e revelar todos os seus meandros, a sua convivência elegante e as práticas secretas. Como o foco incide sobre a camada senhorial, o que mostra são as suas relações internas próprias, sua procura por ilhar-se e limitar ao mínimo os contatos externos com as demais. Essa determinação cria a falsa impressão de que cada uma tinha vida própria e autônoma, embora todas fossem terrivelmente dependentes e não seriam nada do que eram sem as outras. Nem mesmo os escravos, pois, sem os senhores, não seriam também escravos. Se compreendermos bem as relações vividas pelas diferentes personagens nesse pequeno mundo, saberemos muito das dominantes no país e da mentalidade de seus membros.

O título é um tanto irônico, *Casa Velha*: de fato é uma casa patriarcal de fins do século XVIII, mas que ainda nos anos da ação da história, 1838 e 1839, depois da Independência e do Primeiro Reinado, estava ainda muito viva. A ironia é que continuava atual também quando de sua escrita por Machado, fosse antes ou depois de *Brás Cubas*, como se precisasse de algo maior do que a força do capital comercial e financeiro e do "moderno" urbano para transformá-la. Um pequeno traço de sua fachada, que nos passa despercebido por nos ser muito familiar, é significativo bastante para ilustrar a força de sua permanência e pode simbolizar o verdadeiro tema da história da casa velha: a mudança da fachada e dos exteriores, que não abandona nunca os valores que forjaram as concepções interiores de seus membros, ou seja, as camadas profundas que organizam e orientam as suas ações. Esses homens são portadores de uma mentalidade discriminatória, moldada por séculos de escravismo, que, por um lado, segmenta e segrega os homens e, por outro, desvirtua o impulso que poderia levá-los a sua superação, o da atração amorosa. Se o patriarca da casa velha pôde usar deste impulso para se aproveitar da mãe de Lalau para a própria satisfação sexual, o seu filho não pôde segui-lo para unir-se à filha de sua amante para o casamento comum.

> A casa, cujo lugar e direção não é preciso dizer, tinha entre o povo o nome de Casa Velha, e era-o realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos. Eu, desde criança, conhecia-lhe a parte exterior, a grande varanda da frente, os dous portões enormes, um especial às pessoas da família e às visitas, o outro destinado ao serviço, às cargas que iam e vinham, às seges, ao gado que saía a pastar. Além dessas duas entradas, havia, do lado oposto, onde ficava a capela, um caminho que dava acesso às pessoas da vizinhança, que ali iam ouvir missa aos domingos, ou rezar a ladainha aos sábados.[8]

O que mudou das grandes casas, em relação às empetecadas dos atuais bairros nobres brasileiros, talvez tenha sido apenas a perda da severidade e a ausência de adornos. Porém, o que foi colocado no centro da descrição da casa pelo autor, a parte excessiva e desnecessária, os "dous portões enormes", um social, para a família e as visitas, e outro de serviço, para os escravos, os animais e as cargas, não só continuaram e se expandiram, como foram reproduzidos até nos elevadores dos prédios de apartamentos não tão grandes assim da classe média brasileira.

As poucas coisas que não eram velhas na Casa, além de Lalau, a heroína, eram os livros de Voltaire e Rousseau da biblioteca e, talvez, também o padre narrador, que "os conhecia, não integralmente, mas no principal que eles deixaram".[9] O conhecimento deles pelo padre era um pouco mais do que um verniz modernizante, incidia na sua ação, mas não impediu que ele se surpreendesse, assim como o leitor, com a decisão firme e radical de Lalau pelo trabalho:[10] a de não voltar para a casa velha, casar-se com o "Vitorino, o filho do cocheiro", e de não querer uma solução acomodatícia. O contrário do também surpreendente final de *Cabra-Cega*.

---

8. Assis, Machado de. *Obra completa*, vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, p. 999.

9. Id., p. 2003.

10. O que corresponde muito ao discurso do revolucionário de 1848 e amigo de Machado, Charles Ribeyrolles, no *Brasil pitoresco*, escrito por volta de 1858 e de cuja primeira tradução para o português Machado de Assis participou: "Brasileiros, não sois nem botocudos, nem puris, nem portugueses. Sois da filiação humana, tendes avós como nós todos. Homens e povos, não há mais sobre a terra nem velhos, nem moços, nem grandes, nem pequenos. Só há trabalhadores". E, pouco mais adiante: "É o trabalho que produz os povos. Não sereis, por acaso, responsáveis, como privilegiados da criação, se deixardes por cultivar o mais belo jardim do universo, quando a terra mais áspera do Norte se abre e fertiliza à mão do homem?". Ribeyrolles, Charles. *Brasil pitoresco*, vol. 1. São Paulo: Livraria Martins, 1941, pp. 15 e 16.

NAS ONDAS DA NEGATIVIDADE DO TEMPO

Se alguém espera ler *Cabra-Cega* como um grande romance, pode desistir, não é, tem muitos problemas, tanto de concepção como de execução, e a participação da intenção crítica na sua elaboração não está isenta de responsabilidade. As grandes qualidades de Lúcia na crítica literária não se repetem aqui, infelizmente, nem neste que me parece ser o melhor de seus romances.[11] Porém, o livro fica muito interessante se o lermos a partir de *Casa Velha*, do aproveitamento crítico que a autora deve ter feito desse outro livro, para a realização daquele; o contraste comparativo entre um e outro acho que poderá nos trazer bons resultados para a compreensão de ambos, do que só terei condições de fazer aqui um esboço.

Muitos elementos que encontramos na composição do livro de Machado também veremos no de Lúcia; ela os retoma num outro tempo e num outro contexto, e com muita consciência do que faz. O que me parece o mais importante é o fato de ela o realizar a partir de uma perspectiva histórica distinta, embora com intenção crítica semelhante: se bem lidos, é fácil notar a distância crítica dos autores no tocante às relações estabelecidas nas duas casas — sem a preocupação que teve Gilberto Freyre, de realçar os traços de cultura próprios da casa-grande, que lhe permitiram abrandar os termos mais rudes da convivência, como os vemos em *Casa-Grande & Senzala*. Se, como falei, o objeto de Machado na sua novela ou romance era *a permanência*, a resistência do velho ao novo, da Casa Velha à ação do tempo, o objeto de Lúcia era o oposto, a casa velha já era vista como uma excrescência num mundo de bangalôs e apartamentos e candidata ao posto de ruína. Lá, o que tínhamos era a resistência ao tempo; aqui, agora, é a forte ação dissolvente do tempo. Em *Casa Velha* essa força do tempo poderia estar na emergência dos interesses e dos valores ligados às atividades comerciais e financeiras e seus agentes, mas que, praticamente e por razões já aventadas acima, não se faziam presentes. Creio que seja por isso que a ação decidida de Lalau, diferentemente da astuciosa ou "simulada" Capitu, pareça um ato com boa dose de heroísmo, apesar de um tanto inglório, pois o que vence não é o amor, mas o valor pessoal,

---

11. Luís Bueno faz uma avaliação muito positiva de seus três primeiros romances. No que ele tem toda a razão, quando os aprecia no contexto literário dos anos 30, como contribuições que enriqueceram e ampliaram em muito a visão do romance nesse período. Vistos de hoje, porém, já fica mais difícil reconhecer-lhes esse valor; porém, fica como uma fonte documental relevante para o estudo da condição da mulher e da família brasileira na época, como nota Patrícia da Silva Cardoso, no posfácio que escreveu à sua *Ficção reunida*. Cf.: Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Editora Unicamp, 2006.

apoiado em princípios éticos de busca de independência e autonomia, num mundo que deixava pouca margem para isso. Em *Cabra-Cega*, o ácido que corrói a tradição — além da sua intransigência e conflitos internos que a deixam cheia de trincas — é o dos costumes modernos, trazidos principalmente pela emergência de uma classe média que se pautava mais pela moda e pelo hedonismo do que por princípios morais ou religiosos. Essa camada nova que vinha não tinha nada de elevado, ela se consumia na cotidianidade mais vazia. Entretanto, como em *Casa Velha*, Lúcia isola uma família tradicional na casa grande de uma velha chácara afastada do centro do Rio, na Gávea, para observar ali a vivência de seu processo ruinoso. Só que, ao contrário do padre narrador de Machado, que era alguém vindo de fora, agora tudo é apreciado por alguém de dentro, Ângela, uma das filhas da família, já não tão extensa como a de *Casa Velha*. A narrativa é feita na terceira pessoa, mas colada à protagonista e muito próxima de sua visão das coisas. Esse tipo de narrador era moderno e importante, porque ele podia tanto apreciar os fatos com mais objetividade do que o seria pela própria protagonista, como também o movimento do que se passava em seu interior, as suas reações subjetivas a tudo o que acontecia. Lúcia, muito versada na literatura sua contemporânea, principalmente a francesa, a inglesa e a norte-americana, sabia bem que era esse o seu principal objeto de observação. Para mim, a perda maior na passagem de uma narrativa à outra é a da dimensão alegórico-simbólica ou a possibilidade de sua generalidade: se em *Casa Velha* podemos ver numa escala reduzida o universo mental e cultural das relações sociais dominantes no Brasil, em *Cabra-Cega* só enxergamos o destino de uma família tradicional, que pode simbolizá-la genericamente no país, mas a sociedade como um todo está muito longe de estar aí representada. Isto não quer dizer que houve por parte da autora só uma perda de visão, ocorreu também uma mudança de enfoque. Se Machado priorizou em seu livro a apreciação das relações internas da Casa vista por alguém de fora, Lúcia priorizou a visão de alguém de dentro, que vivia e avaliava principalmente as relações externas de seus membros. Lá o foco era centrípeto, aqui é centrífugo. A Casa já não pode mais ser pensada como um mundo fechado e autárquico, como talvez já não pudesse também em 1839, ano em que Machado situou a ação de sua história. A principal ameaça que ela vivia, a do capital comercial e da vida urbana da corte, como já falamos, ficou quase inteiramente de fora, o que reduz em muito a dimensão do conflito e faz a narrativa se parecer mais com uma novela ou crônica familiar do que com um romance.

Apesar do nome da heroína, Ângela — ela tem mesmo algo de angélico, tanto nos sentimentos como na aparência externa bela, loira, de olhos azuis, como os do bisavô e da mãe, sulista de origem alemã —, ela, literalmente, tem uma atração forte pela lama e se deleita em chafurdar nos lugares pantanosos da chácara. E é o que de fato acontece no

final do romance, só que agora metaforicamente, quando acompanha um desconhecido qualquer que a acode na rua, se embriaga com ele e aceita o convite para irem ao apartamento dele. A cena tem em vista provocar no leitor muito mais o sentimento de rendição do que de libertação. O que parecia anunciar no começo um fundo psicanalítico, uma espécie de "nostalgia da lama", das pulsões inconscientes, termina como uma fraqueza herdada de família: como os demais membros, ela se deixar levar também pelo sopro do vento luxurioso do tempo. Não há aqui nada do heroísmo de Lalau, há antes o contrário, uma rendição total aos novos costumes e ao tempo, o que, de certa forma, vinha fazendo já quase toda a família: a mãe era conhecida pelos casos que tinha fora do casamento; a irmã, Sílvia, que justificava também o nome, era um tanto selvagem, "anormal", tinha relações lesbianas; o irmão, Jorge, frequentava à noite o quarto de uma criada mulata, engravidou-a e a abandonou, e esta acabou afogando o filho, foi presa e se matou; a tia Regina era louca e vivia reclusa e escondida num chalé no fundo da chácara, com uma outra negra não muito mais saudável do que ela, por ter sido internada, como veremos mais abaixo, num hospício, porque contrariou as práticas delituosas e incestuosas da casa grande. Como podemos ver, Ângela não fez mais do que ceder às forças dissolventes do tempo ou ao jogo do destino, *Cabra-Cega*: aquela brincadeira infantil de vedar os olhos e tentar pegar o próximo a quem transferir a cegueira.

Quase todos, menos o pai e a avó; são estes que resistem e cultuam o passado, deixam-se reger pelos mortos e tentam manter a casa em pé. O pai teria um pouco a função acomodatícia do padre-narrador de *Casa Velha*. Equivaleria a ele, tem também algo de ilustrado e moderno, é um matemático, acadêmico, tido como sábio, com um discurso liberal a favor da liberdade e igualdade das pessoas e dos sexos. Mas, quando surgem as oportunidades de concretizá-lo, recua à sua velha tradição patriarcal. Por exemplo, espanca a filha, Sílvia, quando sabe de sua amizade estreita com Ernestina, "que tem o vício de namorar moças, como se fosse homem";[12] ou como reage, quando, através de uma carta anônima, que Ângela descobre depois ter sido escrita pela própria avó, é informado de um dos casos da mulher, e, devido a isso, a renega.

No entanto, é a avó a personagem com maior identidade com a outra de *Casa Velha*, d. Antônia, o esteio da casa e da tradição. Logo no início temos um quadro que lembra a descrição da biblioteca da novela de Machado:

---

12. Pereira, Lúcia Miguel. *Ficção reunida*. Organização de Patrícia da Silva Cardoso. Curitiba: Editora da UFPR, p. 444.

> De súbito, sente que não quer o destino da avó, não quer envelhecer na casa onde nasceu: Anita [uma amiga de Ângela] tem razão, parece um museu. Um museu onde os mortos — os mortos e a semimorta: a louca — abafam os vivos, uns com a sua perfeição, a outra com a sua desgraça. Ocorre-lhe de repente a lembrança da mais grave travessura da sua primeira infância: o bombardeio com caroços de cambucá, do retrato do avô general, tão feio, tão solene, tão duro na sua farda cheia de dourados, contrastando com a negrura dos bigodes e com o tom escuro da face morena. Já era nascida quando morreu, mas não se lembra dele. Sem dúvida porque lhe valeu o maior castigo que sofreu, ainda hoje lhe inspira aversão. Não entende como a sua avó, tão branda, tão bonita, se casou com um homem tão antipático. Simpático deve ter sido o bisavô, que se habituou a chamar de vovô Conselheiro, cujo retrato defronta, na sala de visitas, o do genro militar. Dizem que herdou dele o azul dos olhos, o louro dos cabelos, a alvura da pele. E também o gênio impulsivo, e o amor pela chácara. Quando a vê, sempre que alguém a magoa, refugiar-se entre as árvores, a avó exclama: "É tal qual meu pai!".[13]

Os retratos dos mortos — aqui desdobrados no do marido general da avó, com ares autoritários, e no de seu pai, meigo e polido, um pouco como o Conselheiro Aires — fazem com que eles continuem presentes e governando os vivos. A avó é descrita como branda e bonita, e é de fato a amiga e confidente da neta; porém, quando contrariada, renasce nela a senhora de escravos. Numa ocasião, na qual a neta lhe contou que teve contato com Ritinha, a negra que convivia com a filha louca, foi deste modo que reagiu:

> Agora é que se torna severa a expressão da avó, severa como nunca a viu. A testa se franze, a boca faz-se imperativa.
> "Quem lhe permitiu conversar com Ritinha? Você tem disso proibição formal".
> "Ninguém deixou, fui eu quem quis. Já estive duas vezes no chalé, falei com Ritinha e vi tia Regina. Ritinha disse que eu era o retrato dela".
> "Ritinha é louca, ainda mais do que Regina. Fique sabendo que isso não se repetirá nunca mais; você será severamente castigada se insistir".
> "Se Ritinha também é maluca, como é que toma conta de tia Regina?"
> "Para Regina, ela é muito boa, mas tem mania de perseguição. Julga-nos a todos culpados da doença de Regina. Por gratidão é que a admitimos aqui, porque a mãe dela criou Regina e seu pai. Os médicos acham que seria prejudicial para ambas separá-las. Mas irá

13. Id., p. 372.

> para o hospício se eu souber que falou mais com você. Peste! Megera! Hei de ensiná-la a ser tagarela! E você a ser desobediente!".
> As frases saem sem ordem, as palavras se atropelam. Ângela não reconhece a avó naquela velha furiosa, de fisionomia decomposta e gestos violentos. Quando ela a segura pelos ombros, e lhe indaga desabridamente por que, como, quando ousara ir ao chalé, tem a impressão de ver na sua frente a louca.[14]

Era essa a "santa", como era considerada pelas irmãs de caridade e pela própria neta: "Vovó é uma santa". Só que, depois, descobriu uma cláusula (e as razões) que condicionava os seus donativos a serem aplicados apenas "em benefício dos asilados de cor branca que melhores aptidões revelarem".[15] As razões são explicadas com a descoberta de que foi uma das duas figuras altivas dos retratos da sala de visita, o avô general, que se aproveitara da irmã louca da mulher, da tia Regina, engravidara-a e dera fim a seu filho.

> Desesperada, Ritinha tentou matar vovô. Foi um escândalo. Vovó soube de tudo, evidentemente. E mancomunou-se com o marido para internar Ritinha no hospício, como louca furiosa. Quando voltou — só saiu porque um médico parece ter suspeitado da verdade — a criança já tinha nascido. Por uma preta velha, que ajudou vovó no parto, soube que era um menino, e fora posto na Roda, no Asilo dos Expostos.

Quando Ângela sabe disso, ameaça uma ação com algum "heroísmo", resiste e se recusa a compactuar com os crimes da família. Ensaia negá-la e denunciar tudo à polícia. Mas, ao tentar fazê-lo, perde também a confiança na instituição e nos agentes da ordem, no caso, no delegado. Como se não visse outra saída, com muita facilidade aceita a rendição e se nivela aos demais, entra no jogo, como disse acima. A conclusão que fica ao leitor é a de que o novo não era muito melhor do que o velho, e quanto à vida, por não sabermos bem no que consistia nem onde estava, talvez o melhor fosse mesmo ficar de fora dela. A crítica aos costumes da casa-grande da família tradicional é complementada com a crítica aos novos costumes do tempo da vida burguesa. De modo que na passagem de uma para outra só havia perdas, sem dizer que não tinha

14. Id., p. 419.
15. Id., p. 436.

mais também nenhum retrato na parede a ser cultuado.[16] O jogo da cabra-cega talvez servisse para ilustrar essa situação, da pessoa de olhos vendados sem saber para onde ir, nem para frente nem para trás, e ficar girando em círculos como um bobo, para o riso dos demais. Esse seria o resultado elaborado pela visão da autora, paralisada entre um apego conservador e uma aspiração modernizante, que não deve ser confundido com o sentido do processo histórico.

A pergunta que fica é até que ponto a androginia, a reunião da crítica à criação, contribuiu ou não para a boa realização do romance. Não teria sido preferível um registro mais isento dos dramas da decadência familiar no embate com a história e a sua experiência disso? A autora tinha muito claros todos os desarranjos a serem denunciados: a hipocrisia necessária de todos, os crimes ocultos de cada um, a loucura escondida dos olhos do outro, os vícios e as tendências hereditárias etc. Assim como conhecia todos os procedimentos narrativos da literatura moderna, basta lermos a sua crítica e vermos como era frequentadora assídua de Virgínia Woolf, Joyce, Kafka, Gide, Proust. Porém, outros romances brasileiros da época, de meu ponto de vista, fizeram isso melhor; veja-se, por exemplo, o livro de Helena Morley, *Minha vida de menina*, ou, posteriormente, o romance de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*. E o que Lúcia apresenta é também uma visão crítica um tanto superficial e esquemática dos costumes modernos do tempo. O que já vinha sendo feito também por outros, mas sem tanto *parti pris*, como os livros de Marques Rebelo, *A estrela sobe*, e, depois, *O espelho partido*. O que pode significar que a visão crítica dos eventos e da literatura, decisiva e fundante da melhor ironia, nem sempre é suficiente e substitui a sensibilidade e a sinceridade (como a adesão maior à verdade da realidade externa do que à da vontade subjetiva, que pode muitas vezes ser contrariada pelos fatos), fundamentais para o registro artístico e literário. Por isso teria também aqui, segundo a norma, o homem traído a mulher?

Luiz Roncari é professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa* (Editora 34, 2013), entre outros livros.

16. V. como Luís Bueno discute a mesma questão nos seus primeiros romances. *Uma história do romance de 30*. Op. cit., p. 313.

Pormenor e dissipação: o Brasil de Cornélio Penna[1]

Simone Rossinetti Rufinoni

RESUMO: O artigo analisa algumas características do romance *Fronteira*, de Cornélio Penna – traços da prosa introspectiva, o espaço da casa, o uso do pormenor, o erotismo e a presença da atmosfera nebulosa, entre outros –, articulando-as a uma apreensão estética da decadência da sociedade patriarcal, no sentido de uma possível leitura de país.

PALAVRAS-CHAVE: introspecção; decadência; pormenor e dissipação

ABSTRACT: *The article analyzes some of the novel features of* Fronteira *by Cornélio Penna – traces of introspective prose, the space of the house, the use of detail, eroticism and the presence of the hazy atmosphere, among others – linking them to an aesthetic apprehension of the decadence of the patriarchal society, in the sense of a possible reading country.*

KEYWORDS: *detail; dissipation; decadence; detail and dissipation*

1. Uma versão anterior deste texto foi publicada como prefácio do romance sob o título de "O sagrado ruinoso de *Fronteira*". Penna, Cornélio. *Fronteira*. Curitiba: RM Editores, 2009.

*Não ouve a maldição que parte de cada uma dessas montanhas desoladas; não se arrepia diante da ameaça que vive em cada um desses vales, que se fecham, bruscamente, depois de nossa passagem; o ódio de suas árvores, o desprezo de suas águas envenenadas, pesadas como um rem*édio?

Cornélio Penna, *Fronteira*

Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não veem. Também morrem.

Carlos Drummond de Andrade

A estranheza da narrativa de *Fronteira* faz pensar no assombro que, em 1935, seu aparecimento deve ter causado no cenário das letras brasileiras. Diante do prestígio dos romancistas nordestinos cuja temática elegia o retrato engajado das condições sociais, o romance de Cornélio Penna destaca-se pela sua singularidade. Não causa espécie que, face ao modelo do chamado romance de 30, *Fronteira* fosse posto desde o início em lugar à parte. Não só a intriga gerava desconforto, como também o modo de representá-la, já que a obra envereda pelos caminhos caros ao romance de introversão cujas marcas são antes a indefinição oriunda da memória e da reflexão que a verossimilhança no trato com o real.

A peculiaridade de sua fatura filia a obra à linhagem dos romances de introversão. À vertente literária oposta ao romance neorrealista, afeita à expressão do drama interior por intermédio da representação antimimética, acrescenta-se marcante peculiaridade do estilo de Cornélio Penna: o caráter fantasmagórico que domina cena e sujeitos, dando a tudo um tom suspeitoso e crepuscular. O turvamento de seres e ambientes

é traçado que pode ser interpretado à luz da difícil mescla entre a matéria histórica, da qual, apesar das estratégias de ofuscamento, se embebe a narrativa, o lastro algo anacrônico de ancoragem no passado e a opção representativa moderna. O núcleo do enredo — centrado na religiosidade extemporânea de uma moça sertaneja —, ao lado da atmosfera ensimesmada e ensombrada da composição, colaborou para leituras conservadoras sobre a obra,[2] endossadas pela circunstância de ter Cornélio Penna se aproximado do grupo de escritores católicos do Rio de Janeiro na década de 30.

1. INTROSPECÇÃO E LOGRO

O traço estilístico predominante na obra é o da nebulosidade dos ambientes, dos sujeitos e da narrativa, perfazendo um todo marcado pela atmosfera de delírio, no meio-fio entre razão e loucura. Procedimento que põe a obra em contato com o moderno romance ocidental encampando a crise do eu em face do mundo. Da trama, como que se desprende um halo cinzento que borra os contornos dos sujeitos, obstruindo o esclarecimento de suas aflições. Alia-se a isso um sentido de desagregação intenso que das casas migra para as personagens tornadas seres sinistros, fantasmagóricos. Tais linhas se adensam face ao enredo também marcado pela indeterminação.

Personagens errantes encastelam-se em espaço que propala a interioridade em conflito. Um viajante, o narrador da história, chega a uma velha casa mineira onde mora Maria Santa, personagem misteriosa cuja fama é a de praticar milagres. Chega também a casa uma tia beata, decidida a fazer valer a santidade lendária da moça, prescrevendo seu martírio que implica o grande milagre. A tudo assiste o viajante que entretém com a moça uma relação ambígua situada entre amizade e desejo, desconfiança e crença. Tais eventos, contudo, não são dispostos mediante a ordenação realista seja da trama, seja das personagens. Aliado à natureza lacônica do enredo, o modo discursivo garante o

2. . Refiro-me à crítica, sobretudo de Adonias Filho, cujos juízos orientaram a recepção do romance. A esse respeito, há que se lembrar do estudo de Mário de Andrade "Relíquias dum antiquário", cuja leitura crítica não prioriza o elemento religioso. Entre os estudos recentes, preocupados em reinterpretar a obra, situa-se o de Luís Bueno. Cf.: Filho, Adonias. "Os romances da humildade". In: Penna, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958; Andrade, Mário de. "Romances dum antiquário". In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955; Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

foco da indeterminação: a narrativa assume a forma de um diário, instância mormente voltada para as considerações de cunho subjetivo.

Dos capítulos breves, desfilam farrapos de tormentos privados. Os protagonistas, frouxamente atados uns aos outros, deixam ver um mundo que, ancorado no passado, mergulha no espaço atemporal cortado pela ideia de sagrado, o que impede a esfera da ação e encarcera a liberdade. Maria Santa e Tia Emiliana afundadas em ânsias de santidade; o narrador, angustiado diante do drama da existência; ao fim, uma personagem enigmática, denominada apenas como a "viajante", que adentra o espaço sinistro, mas que não chega a encampar o modo lutuoso dos que lá se encerram. A incomunicabilidade dos sujeitos contamina a forma, composta de cenas que são fragmentos descosidos em torno do enredo, de par com reflexões interiorizadas, diálogos truncados, confidências interceptadas, confissões sem desenlace. Ao drama da santidade falhada de Maria Santa somam-se dúvidas objetivas e questionamentos existenciais: corta o romance a referência a enigmático crime e desdobram-se investigações sobre a condição humana diante de um contexto que não oferece rota de fuga. A confluência de problemas pede a decifração acerca do mundo — indissociável da apreensão estética — que lhes deu origem. A orquestração formal entre personagens, enredo e universo deve ser inquirida a fim de se perseguir qual sentido de história se entrevê por detrás do enigma em que se erige a obra.

Por paradoxal que pareça, pode-se acompanhar certo diálogo com a vertente do romance social ao se atentar para a moldura que compreende a abertura e o fecho da obra. O início traz o título "Do diário:", ao qual se segue toda a narrativa. Após o final desta, quando se encerram os capítulos enumerados, surge o "Epílogo", trecho por meio do qual se observa a presença de uma outra voz, até então inexistente, que anuncia ter desentranhado a história de Maria Santa a partir de um diário, numa estratégia ficcional que legitimaria, curiosamente, pela via do registro verossímil, as brechas e as dúvidas disseminadas pelo enredo.

> epílogo
> Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo. Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro.
> Porque eu conheci Maria Santa em um só gesto de uma velha parenta minha, em cuja casa permaneci algum tempo, quando de minha viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais, e, se ele me satisfez, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu,

> acham que um romance deve basear-se na "estrita observação de fatos reais" como se dizia antigamente.
> [...]

Segue dizendo como foi, segundo lhe contaram, o que não nos conta a narrativa, o enterro de Maria Santa. As vozes que possivelmente poderiam aduzir à verdade calaram-se ou desapareceram: uma velha parenta e a mucama, do que se depreende que:

> E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre a sua alma, e colocou-se, a meu ver, sob um ponto de vista fora da realidade, e daí a transposição de todas as personagens para um plano diferente do meu, e longe de minhas intenções.
> A oposição entre mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro.

Soa como uma meia explicação, ou quase um pedido de desculpas, esse epílogo, a encobrir com uma voz fictícia a opção pela narrativa de intensos preenchimentos e falha de bifurcações.[3] Chama a atenção o quanto a estratégia de despistamentos apoia-se, ainda, numa suposta verossimilhança do diário, uma vez que a "introspecção mórbida", ao ser atribuída a uma verdade do relato, mesmo que distante dos fatos objetivos, não implicaria uma opção mimética, e sim uma fidelidade documental.

Assim, tal estratégia parece ecoar a voz da viajante, quando, em certo momento, se volta ao narrador: "Quem sabe é apenas tudo um engano seu?". Formulação que ressoa no romance todo ante o impossível encontro do fio linear, em meio às pistas de um crime ilegível e de uma intriga impalpável. De certo modo, pauta-se uma discussão sobre a verossimilhança versus a inverossimilhança: a escolha recai sobre um ordenador da matéria narrada póstumo, que nada esclarece, uma vez que diz preferir a "estrita observação dos fatos reais", para, em seguida, desmentir-se ao passar a palavra à prosa obscura e introspectiva. Capta-se, ainda, diminuta nota de ironia ao dar a essa perso-

3. Refiro-me à terminologia utilizada por Franco Moretti em "O século sério", in: Moretti, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

nagem — que somente comparece ao final da narrativa, entrando meio que pela porta dos fundos — a autoridade da possível recolha de um material falsamente verídico, mas cuja organização final, contudo, a cargo do estranho narrador do diário, contraria tanto a linearidade quanto a objetividade.[4]

Dando seguimento ao jogo entre abertura e fechamento que a mencionada moldura trouxe à tona, aliada às ondulações que o enredo traça, o capítulo XXXVII trata da questão do logro. Tia Emiliana diz ao narrador e a Maria Santa:

> "Deus é testemunha de que eu não tenho medo de ninguém. É preciso que se saiba, de uma vez por todas, que a mim não se engana *facilmente*!"

A alusão parece ser ao caráter profano e culposo da aproximação da moça com o narrador. Este, porém, não toca no assunto. Contudo retruca:

> Mas quem pretende enganá-la — disse eu, querendo quebrar aquele mau encantamento — eu não posso enganar a ninguém, e Maria é Santa, como a Senhora faz crer aos seus amigos e clientes…

O trecho remete ao episódio a propósito da legenda sobre as riquezas de Tia Emiliana, endossadas por um visitante e desmentidas pelo padre. Ainda no mesmo capítulo, pode-se observar o desfolhar da comédia do ardil: quem engana quem? Os amantes à tia beata? Esta aos crentes? O narrador ao leitor? Nesse jogo de vaivém entre verdade e mentira, a dinâmica do embuste parece adquirir outras nuances. O texto faz sua a ordem da introspecção, mas, ao mesmo tempo, assume curiosa afinidade com o gênero romance policial, na medida em que dissemina rastros em relação a mistérios que orbitam em torno de certo crime passado. Cria-se um suspense que a todo instante é interrompido pela prevalência do corte reflexivo, do fio que mergulha nas angústias

4. Nesse jogo sutil entre o material recolhido por um suposto ordenador objetivista e o ponto de vista escolhido calcado na subjetividade e diluição dos contornos, seria possível entrever o que John Fletcher e Malcolm Bradbury chamam de "modalidade da narração autoconsciente", caracterizada por uma "natureza irremediavelmente fictícia da ficção", no romance introspectivo. Apesar de não se constituir um traço forte no romance, seria possível observar, no imbricamento entre essas duas vozes, a metalinguagem, nuance por meio da qual desponta a questão da representação. Cf. "O romance de introversão". In: *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 323.

do narrador, entre outros desvios. Nesse sentido, a narrativa parece pregar uma peça a cada momento, ludibriando a busca pelo sentido claro dos acontecimentos, como que a dizer que mais importam as impressões. Ao mesmo tempo, multiplicam-se os índices de dados objetivos, em seguida logo turvados, esquecidos, embotados. Certo quebra-cabeças de peças perdidas que a dinâmica do enredo segue burlando rumo à obscuridade.

As sequências falhadas entremeadas às circunstâncias concretas aludem ao que Franco Moretti chama de preenchimentos e bifurcações em "O século sério": "A bifurcação é um possível desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece entre uma mudança e outra".[5] Entre os episódios determinantes — em termos da trama romanesca, aqueles que respondem pelo desenrolar dos diversos fios —, muitas são as passagens em que nada de muito relevante ocorre; estes são os chamados preenchimentos, trechos dedicados em grande parte aos movimentos em que se capta a pequenez do cotidiano.

Dirá Moretti que, no romance do XIX, o preenchimento ganha a cena a partir do momento em que serve a uma necessidade histórica: o cotidiano encontra a dignidade do meio-termo que é apanágio da vida burguesa. Essa conquista do cotidiano na experiência romanesca introduz o que chama de "seriedade"; uma espécie de mediocridade dessa classe média que encontra sua expressão, opondo-se aos lances grandiosos, ao inédito narrativo.[6] Nesse sentido, a progressão de episódios periféricos aludiria à ascensão da burguesia conformando uma atmosfera de frieza, gravidade e impassibilidade: uma forma, em suma, que capta o status do que é socialmente intermediário. A circunstância histórica que permite que o outrora pano de fundo substitua o primeiro plano é resultante de certa regularidade da vida privada, cuja raiz é a racionalidade do capitalismo, que se torna mais interessante que o excepcional.[7]

Nesse sentido, apesar de não ser uma narrativa do século XIX, o anacronismo do enredo e a modernidade ainda titubeante permitem pensá-la como sucedânea desses procedimentos. É possível que um dos modos de estranhamento do universo de Cornélio Penna advenha do enlace entre os preenchimentos incessantes e a irregularidade da vida, ainda pouco burguesa. Os desvios do foco central, de que se faz seguramente a maior parte do enredo, tocam uma peculiaridade da vida cotidiana

5. Franco Moretti, Op. cit, p. 826.
6. Id., pp. 823 a 828.
7. Id., pp. 839 a 842.

que se mistura à subjetividade em crise, a cada passo invadida por confusos acontecimentos externos que a fazem palpitar e geram perplexidade. Tampouco estamos no terreno da "seriedade", uma vez que o *páthos* trágico se faz uma constante e o equilíbrio não é perseguido. A prevalência dos preenchimentos, nesse caso, foge aos contornos da experiência europeia, à "nova regularidade da vida burguesa", modo de apreensão da racionalidade que se instaura: "o preenchimento é uma tentativa de *racionalizar o romance*, e de liberar através disso o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar".[8]

Que dizer do enredo de *Fronteira*, formado por preenchimentos sem termo, mas pontuado de surpresas que não alcançam o impessoal e, ainda, de êxtases e milagres, falhados, mas ainda assim presentes? Por outro lado, centrado, à sua maneira, na vida cotidiana, privada, pré-burguesa, com as peculiaridades do contexto local que tantas implicações trazem à forma.

O cotidiano domesticado assume outra especificidade. Implica antes retrocesso que avanço histórico. Nas suas malhas, a presença da agonizante casa-grande e do passado de exploração na lavoura monocultora. Nesse passo, vale notar que a mineração assoma em farpas desconexas da narração, assim como o processo de espoliação dos índios, a escravidão e, em alguma medida, o desvalimento e abandono no episódio da Casa dos bexiguentos. Da ordem patriarcal decorre a subjetividade ilegítima, marcada pela experiência do cativeiro, da liberdade tardia e da religiosidade castradora. Assim também o espaço do eu, fortemente marcado pelo oposto do oitocentismo europeu: à racionalização da existência como "primeiro passo para dominá-la",[9] o contexto local oferecerá a apreensão do esgarçamento quase delirante entre lucidez e loucura, um modo possível, e por isso mesmo agônico, de inserção neste mundo moderno que sobrevive do passado.

Sob o prisma do neorrealismo, a obra pecaria pela imprecisão do enredo e pela carência de denúncia social. Mesmo os preenchimentos acomodam-se ao jogo dos negaceios, o que implica também o diálogo com a forma do romance moderno. Contudo, há que se pensar que o romance de tendência introspectiva acerca-se dos males do mundo por intermédio da perquirição dos males inerentes aos sujeitos. Daí ser possível analisar a presença do sagrado falhado, das angústias existenciais, da sexualidade recalcada

8. Id., p. 842.
9. Op. cit, p. 847.

como sintomas subjetivos de causas sociais imediatas.[10] De fato, o romance obstrui o fácil acesso aos dados do enredo; trata-se, contudo, de uma escolha narrativa e, como tal, deve ser sujeita à indagação que possa desvelar seu fundo histórico. A fim de superar o conteúdo manifesto da obra, sua superfície, faz-se necessário buscar a historicidade que dá substrato poético à ficção.

Apesar da parcimônia diante dos dados objetivos, não se pode dizer que os poucos e diluídos fatos padeçam de coerência: sabe-se que há um crime no passado de Maria Santa, a empresa em face de sua possível santidade, um viajante que possui laços afetivos com ela. Mas, uma vez que todos esses elementos comparecem desalinhavados, a narrativa trava um pacto contra a clareza e instaura o enigma, de modo que a causalidade não toma corpo e os dramas pessoais arriscam-se a parecer gratuitos. É preciso, portanto, antes de buscar a interpretação da obra, legitimar a opção pela esfera da inverossimilhança como modo de representação do mundo. É esse modo de representar, é essa opção por contar uma história pelo viés moderno da indeterminação e da deformação dos seres e das coisas, que orienta a escrita de Cornélio Penna em *Fronteira*.

Assim, os dramas interiorizados que a narrativa encena, longe de apartarem a vida social da vida privada, como pode fazer crer o olhar que privilegia o drama místico, encerram complexa urdidura histórica: a modernidade face aos despojos do escravismo e da mineração. Nesse ponto reside a especificidade histórica de seus desvios narrativos: conquista do cotidiano, mas um cotidiano permeado pela opressão e pela fraude; legado histórico e opção estética, responsáveis pela atmosfera de semilucidez.

Cabe à estratégia narrativa a manutenção do mistério sobre esse enredo passado: um crime, atestado pela presença da figura do juiz, ao qual se alia outra espécie de crime, este em certo sentido metafórico, já que advém do pecado do corpo. Nos meandros do delito e da sexualidade culpada situa-se a moralidade autoritária da esfera familista, cujo vinco se faz sentir na figura de Tia Emiliana e na própria conduta dos demais. A culpa advinda ora da infração legal, ora do pecado deve ser submetida à privação a

---

10. Não foi essa a impressão de Adonias Filho, que considera o "nativismo" em *Fronteira* — a saber, a paisagem composta pela cidade pequena, a família patriarcal e os resquícios da escravidão — como mero apêndice desvinculado da problemática maior da obra: "[...] Trata-se do aproveitamento do nativismo como peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem" (op. cit., p. XXII,). Essa mensagem, segundo o crítico, refere-se à problemática do ser, à inquirição da "condição humana" rumo à humildade cristã. O que enuncia como "nativismo" remete às marcas de historicidade do enredo necessárias ao entendimento do drama humano representado.

fim de atingir a santidade, necessária à expiação. A esse sofrimento introspectivo da culpa acrescenta-se uma espécie de culpabilidade estranha, oriunda da decadência e da pobreza, que faz da cidade e da casa espaços mortos. É bem de ver, a esse propósito, a força animista da casa que encarcera e aprisiona, além de acenar com um sentido de tempo em suspenso, impedindo qualquer superação. A modorra dos dias que custam a passar é também a de um mundo em lenta e inexorável dissolução — da casa, dos sujeitos: de toda uma era. O peso mórbido da santidade que perfaz a atmosfera do casarão serve a móveis diferentes: é a salvação mística de Maria Santa e pode ser a salvação econômica de Tia Emiliana. Nesse caso, a ambiguidade instaurada entre adesão e instrumentalização da crença é mais um dos modos de despistamento, fosso capaz de flagrar o tema da falsa consciência.

2. ESPAÇO E PORMENOR

Fronteira passa-se quase todo dentro de uma casa arruinada. O espaço adquire importância central como dado do enredo, além de comparecer com um fundo metonímico, na medida em que apreende certa nuance do patriarcado em decadência.

Nesse sentido, a morada expulsiva assume parentesco com outros espaços que comparecem na narrativa — como é o caso da imagem da cadeia, cuja fachada assemelha-se a uma caveira, e da casa dos bexiguentos — levantando o véu da decadente opulência mineradora.

Redimensionamento expressivo do pormenor. É bem de ver, ainda, que, fiel ao traço detalhista do autor, que nos remete novamente à observação de Mário de Andrade acerca das "relíquias" nesse inventário de antiguidades,[11] esses espaços maiores que encarceram e oprimem os sujeitos encontram eco nos objetos pequenos, caixas, escrínios, gavetas. Lembrem-se, nesse passo, duas cenas: Maria Santa distraída com a caixinha de botões; Maria Santa diante da mórbida caixa de insetos, confeccionada qual quadro, de certa Marquesa do Pantanal. A aparente arbitrariedade dessas passagens é posta em suspensão diante da possível similitude entre caixas, casa, escrínios e prisões. As miudezas perfazem um ambiente colado à vida privada, aos passatempos e tormentos reféns da ordem familiar, em tudo avessos à vida pública, mas que, estra-

11. Andrade, Mário de. "Romances dum antiquário", cit.

tegicamente, a apreendem. Auxiliam a criação da atmosfera de enclausuramento, de pequenas prisões que se incrustam nas grandes, perfazendo uma espiral enlouquecedora de impossível escape.

Apurar o olhar do menor para o maior: talvez seja uma das lições dessa escrita miniaturista. Sobre essas passagens, cabe notar que a inofensiva caixinha de botões, iniciada no capítulo V, vem articulada ao capítulo seguinte, que configura a passagem mais enfática sobre a paisagem mineira com suas correlações com a atmosfera social e introspectiva do casarão. Assim, cabe ao pormenor um papel central na coloratura da paisagem e da historicidade envoltas em neblinas:

> Capítulo VI
> As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.
> Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro.

Não há capítulo mais explícito acerca da paisagem. Além da nitidez, temos as correlações: as montanhas são "hostis", pois, desumanizadas, carregam o fardo das "pequenas cidades decadentes como doença aviltante e tenaz". As povoações mortas fazem-se chagas humanas e sociais; restam escondidas pela natureza que reprime sua vocação para a opulência. Em poucas linhas, o lastro local e a situação econômica mediados pela presença de uma natureza animada.

Em seguida, no capítulo VII, a percepção sobre a casa reverbera a paisagem do capítulo anterior:

> Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes para morrer.
> Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feita para servir de quadro e abrigo para homens que a tinham construído com suas próprias mãos.

> Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição.

A imagem da casa dá prosseguimento à qualidade opressiva das montanhas: avessa à qualidade de abrigo, encarna a tradição e a família, insuflando a petrificação.

O capítulo VIII prossegue com o episódio da caixinha de botões ao qual se soma o *leitmotif* da burla: a caixa viera do Rio de Janeiro, mas, inexplicavelmente, trazia carimbo de Ouro Preto. Já a caixa de insetos emerge como significativa metáfora do impasse, da morte em vida, da impossível fuga. O foco na minudência encontra seu ápice: espetados por alfinetes, dispostos "sem simetria", besouros, aranhas, escorpiões preservam, inermes, suas cores. Algo de uma violência contida, domesticada se faz notar nesse ínfimo morto-vivo que reluz no estojo de mau gosto. Receptáculo de inúmeros túmulos, cofres dentro da caixa, caixas dentro da casa, casas por entre as montanhas. O quadro guarda, no ínfimo, a imponderável vertigem do não tempo.

Outros flagrantes descritivos da morada cortam a narrativa. Intensificam o caráter austero, velho e decadente, além de uma compleição afeita ao enclausuramento e à prisão.

Esses matizes que a presença da casa assume encontram respaldo no modo como o espaço se avizinha do mundo apequenado, dominado pela decadência econômica e inimigo da emancipação. Nesse sentido, a morada, com suas caixinhas repletas de miudezas ou com salas amplas e esvaziadas, desvenda-se uma casa-túmulo. Túmulo de uma época — a mineração —, sepulcro da experiência de uma subjetividade emancipada — o misterioso assassinato aludido, a sexualidade interdita; — enfim, modos de uma história criminosa em termos privados ou públicos.

A passagem da morada para a casa tumular comparece estilizada no curioso capítulo LXVI. Próximo ao início do suplício da moça, o narrador, mergulhado em seu drama pessoal, refugia-se no leito e sente o entorno fechar-se sobre ele como um esquife:

> As tábuas enormes do teto estalavam, espreguiçavam-se, e eu as via se agitarem, ora subindo, ora descendo, ora ondulando, em movimentos indistintos e fantásticos. E pus-me a contá-las, a lembrar-me vagamente de que seriam necessárias poucas delas para me envolverem, para se fazer um ataúde como vira um, todo recoberto de veludo, mas que deixava perceber no interior as pranchas brutalmente aplainadas com que fora feito.

Lembra-se de alguém que o "fizera ver e compreender a vida com outros olhos", o que desencadeia a associação que vai da descrição da casa-caixão ao definhamento físico. Narra-se, então, um processo de metamorfose: as tábuas do teto, animizadas, "espreguiçam-se", "agitam-se" e, em "movimentos fantásticos", transformam-se em pranchas do ataúde; este, por sua vez, dá lugar à visão mórbida das fases do apodrecimento do corpo: carnes que se descolam, vermes que "brotam". A casa é, pois, corpo — corpo do poder. A passagem é o momento culminante da associação entre a casa e a morte; a decadência que se infiltra em seus interstícios é econômica e é física, uma vez que alude ao desmoronamento de toda uma tradição. Essa história, que se passa na modernidade, em tudo ecoa um mundo morto, parado no tempo, incapaz de transformar ou transformar-se. A conquista do cotidiano revela sua especificidade local. Atente-se, nesse sentido, para as chuvas do capítulo LVI, precipitadoras da catástrofe: anunciam o suplício de Maria Santa e a derrocada de uma tradição guardiã do insustentável. A natureza como força autônoma, paradoxalmente, historiciza-se. Ao mesmo tempo a instância mítica, como um torvelinho atroz, retorna, ambiguamente enquanto fracasso e promessa.

O casarão moribundo, herdeiro e guardião da moral obsoleta, da tradição paralisante, desumanizadora e castradora cujos alicerces se fazem sepulcros iminentes, traduz muito do peculiar e escorregadio sentido de Brasil que o romance encerra.

3. DECADÊNCIA E EROTISMO

Nesse percurso comparece outro extremo temático da narrativa: o lugar destinado ao corpo num mundo de repressões e não ditos. Uma das peculiaridades desse romance face aos outros de Cornélio Penna reside justamente na mescla de santidade e erotismo, ambos polos eivados de negatividade. Em meio à crise, as promessas de salvação amparadas na religião encontram sua contraface na vida que pulsa, malgrado os esforços em contrário. Em alguns momentos, o narrador e Maria Santa aproximam-se com fortes indícios de que houve, de fato, contato físico, o que necessariamente gerará a culpa, seguida da urgência da expiação.

Santidade e erotismo — dois extremos da experiência humana, ambos próximos da morte — podem funcionar como desdobramento psíquico de um universo que poreja a decadência. Nesse sentido, ouvem-se os ecos do fausto da mineração em contraponto à indigência do presente. A prisão em que se enredam evoca a resistência em assumir a ordem da modernidade, marcada pela autonomia do sujeito. Nesse sentido,

as personagens vivem o lamento em face de um mundo moribundo; incorporam o mal-estar da decadência ao se afastarem de qualquer aventura que exija a emancipação. Desse ambiente fúnebre é que desponta o desejo como farpa da vida tolhida que não pôde ser adestrada e cuja sina é chocar-se cruelmente com a severidade da moral cristã e patriarcal. De um lado, então, a presidir os fiapos de vida, o erotismo; de outro, a impedir a vida, a ascese, culto redentor do sofrimento.

Desdobramentos do sagrado e do profano, martírio e erotismo evocam o pêndulo entre ascensão e queda destas subjetividades falhadas e exiladas. O movimento no campo dos afetos participa da dinâmica interna ao espaço opressor e agonizante, símile do sentido histórico da decadência.

Após o processo de maior ensimesmamento do narrador — que, na ordem da narrativa, se segue ao muito provável relacionamento com Maria Santa, à ambígua amizade com o padre e, depois, aos momentos de maior tormento psíquico do narrador que culminam no citado capítulo LXVI, em que a casa e a tradição parecem sepultá-lo vivo –, já durante o suposto milagre da Semana Santa, Tia Emiliana, talvez intencionando insuflar vida no corpo moribundo da moça, o intima a passar a noite velando-a. Será diante do contato com o corpo exangue que o sujeito renasce. Não se pense, porém, que a ascensão deveu-se ao reconhecimento do sagrado. Páginas antes (capítulo LXIV), ao iniciar o martírio que porá fim à vida da moça, encontram-se e, diante de uma possível capitulação do sujeito, outrora cético, em face da santidade da moça, esta reluta: "– Você não... você não...". A ambiguidade da morbidez sensualizada é capturada:

> Conseguiu, por fim, fazer concentrar toda a vida que nela se desencadeara nos seus olhos, que se fixaram, alucinados, sobre-humanos, em mim, em meus ombros, no meu corpo todo, queimando-me com a sua luz, e davam-me a mais estranha sensação de nudez e desamparo.
> Os soluços subiram-me à garganta, e me sufocaram, por instantes, como uma aura súbita. Ajoelhei-me, com ansiosa felicidade, e estendi para ela os meus braços, mas, como se tivesse, diante de si, uma terrível visão, ela desviou lentamente o olhar, e me repeliu, com temerosa lentidão, enquanto murmurava, com voz rouca, quase humana:
> — Você não… você não…

Mais à frente, na série de capítulos LXXII a LXXIV, o narrador encontra-se sozinho com Maria Santa moribunda em seu quarto tornado espaço público de suplício e câmara mortuária — mais uma espécie, entre tantas, de caixa ou escrínio. Diante dela, tocando

seu corpo desfigurado e quase nu, numa onda de erotismo vacilante e confuso, sente-se invadir pela vida. Diante de tal espetáculo — a moça semimorta, com o corpo estudadamente disposto entre duas imagens sacras — considera a sua "pobre tentativa de vida e de humanização"; ao tocá-la não lhe parece "cometer um crime moral" e "ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade" sente que se lhe franqueiam as "portas da vida". O despertar, portanto, não se rende à aura de santidade, mas sim ao enlace entre a morbidez erotizada e a vida. Fiel à lógica dos paradoxos, de onde emerge um cunho romântico, o fúnebre oferta o mais avassalador apelo à vida e o rapaz, num semidelírio, ante o frágil fio de vida prestes a se pulverizar, sente-se convidado, numa cena peculiarmente sensual, ao renascimento.

A oscilação de opostos beira a insanidade, nessa que é, talvez, a maior das fronteiras evocadas pelo romance. Mas cabe observar, porém, que o chamado do irracional é ameaça que paira sobre todos, não se reduzindo à circunstância das vidas privadas. O processo de enclausuramento que, da paisagem das montanhas, passa pela casa tumular — devassada em seus interstícios: segredos de quartos trancados, estranhas caixinhas, gavetas vasculhadas, papéis furtados —, que, por sua vez, ecoa a opressão de espaços externos como a prisão ou a casa dos bexiguentos, faz ponderar o quanto a presença da loucura se deve à peculiaridade das vidas reduzidas ao espaço da privatividade e, portanto, desprovidas do alento da vida pública. Curiosa e sintomaticamente, o cerco da velha casa simula um arremedo de espaço público. Peregrinos acolhem ao chamado da santidade e, durante o martírio da falsa santa, a casa se abre qual rua; trata-se, porém, de espaço imantado pela crença, distante, portanto, da promessa de liberdade ou cidadania.

Assim o mundo, reduzido ao eu e a casa, traz em seu bojo um problema histórico. Pode-se, então, inferir o quanto tal movimento pendular tateia movimento similar e externo oriundo da decadência econômica e resultante da economia monocultora e, no caso, do ciclo da mineração. Em uma narrativa centrada nos sujeitos, dando-lhes a primazia na apreensão da totalidade da experiência do mundo, práxis enfocada cuja especificidade é a dos tormentos psíquicos entremeados a parcimoniosos e fugidios dados objetivos, elementos que, contudo, trazem como força o ambiente desagregador de uma decadência social envolta em neblinas mineiras, não surpreende que a dinâmica social seja vislumbrada por um movimento interno às personagens.

De modo que ao movimento pendular entre o elevado da esfera sagrada e o rebaixado da esfera profana, entre a ânsia de transcendência e o peso da imanência,

responde a permutabilidade de fastígio e ruína, a ponto de, pela mediação da narrativa, insinuar-se uma via de mão dupla entre a ordem psíquica e a ordem social. O mal-assombramento que paira por sobre a casa e os moradores é substrato social da decadência entrevista enquanto motivo que cultua o morto em detrimento da transformação. Tanto a casa, simulacro do patriarcado, quanto os corpos sobrevivem e ressuscitam do contato com o exânime. De fato, o anacronismo do apego às relíquias de uma tradição corrompida só pode produzir morbidez e pusilanimidade. Nesse sentido, entende-se a mobilização da religião como instância apta a resolver os conflitos insolúveis; se não lhes ocorre a ruptura com esse mundo, o que permitiria afrontar a tradição com a vitalidade da individualidade moderna, só o tempo mítico da salvação pode lhes dar conforto. Como se as respostas estivessem sempre algures. A presença de estruturas míticas — circularidade e atemporalidade de uma natureza não dominada pela razão — pode ser lida como as únicas aptas a proporcionar a evasão, pois que estão fora da história, esta incontornável. A dissolução e o mistério, encampados pelo modo descontínuo da prosa, podem ser, então, sintomas da necessária liquidação do mundo real, rumo à esfera da indistinção mítica, refúgio desejado, mas também ruinoso, pois que nunca pleno — já que não se atinge o milagre, já que a morte não suprime as mazelas sociais, já que o mito enfim não traz serenidade. A impossibilidade do mito religioso sela a narrativa com seu travo amargo, endossando a negatividade da fuga da história. Fazendo justiça à complexidade do romance, deslinda as motivações sociais da crise do sujeito, flagrando o sentido ruinoso e crítico do impossível retorno ao sagrado.

4. UM BRASIL EM SUSPENSÃO?

Cornélio Penna, pintor e gravurista como se sabe, ilustrou a primeira edição de *Fronteira*. Na edição de suas obras completas figuram quatro dessas imagens: um quadro de cena observada de uma janela em que se vê um telhado e parte de uma sacada; a cena do suplício de Maria Santa ladeada pelos ícones; imagem do casarão a certa distância e uma tomada de Tia Emiliana, no solar da casa, ante um peregrino ajoelhado.[12]

As linhas seguras fixam uma impressão entre rude, minudente e atenta à figuração. Detalhistas, com certa severidade proposital, as cenas parecem querer apreender

12. Referência à edição das obras completas. Op. cit., pp. 1344 a 1347.

um sentido das Minas Gerais que subjaz, em alguma medida, à narrativa.[13] Mas nem tudo é correlato à atmosfera de cidade e país que sobrescreve o romance: onde estão as névoas, o mundo em suspensão, forte marca desse criador de atmosferas tão singulares na literatura brasileira? Ao contrário, chama a atenção a rigidez dos contornos que delineiam os sujeitos, de par com uma geometrização endurecida das linhas que perfazem seus semblantes, o que se vê nas figurações de Maria Santa e de Tia Emiliana. O traçado dos rostos parece emular golpes de cinzel na madeira, "certa linha nervosa e trepidante",[14] no dizer de Alexandre Eulálio, conseguindo captar a crispação interior e o hieratismo das vidas soterradas (Figuras 2 e 4).

O movimento entre a pequenez e as dimensões sem limites atua como prosseguimento do olhar microscopista, que se fixa e se perde no detalhe, em diálogo com o poderoso impulso à dissolução — rumo à totalidade como uma promessa não cumprida — que, dos dados objetivos, se comunica aos sujeitos e aos ambientes. Esse todo que não se completa — enredo truncado, mistérios diversos, ambiguidades dos comportamentos, vaivém entre o desmascarar e o crer etc. – desenha uma atmosfera que se pauta pela nebulosidade e pela fantasmagoria. Nessa Minas, ao mesmo tempo discreta e ostensiva, as brumas são índice de localismo, mas também depósito formal que circunda o halo de crime inconfessado e a sexualidade interdita. Robustez das montanhas envolta pela névoa que tudo dissolve.

O pouco valor do pormenor, incapaz de captar o todo; a agônica ânsia pela totalidade, distante da tessitura romanesca da vida cotidiana. Onde o meio-termo? Longe estamos da seriedade da sociedade racionalizada, cujo cotidiano domesticado tinha tanto a oferecer: não é esta a lei de suas composições porque essa não é a lei da vida social que, subterrânea, ali pulsa. Essa falta de equilíbrio — a desdobrar sentidos para uma narrativa que vai do escasso ao excessivo — se comunica com um sentido de país, que, propositalmente turvado, fala.

Para além das ilustrações de seu próprio punho, talvez a ambientação de *Fronteira*

---

13. Segundo Alexandre Eulálio, do autor "as primeiras tentativas que empreende em letra de forma" foram "esboçadas ao mesmo tempo que desenhos e aquarelas de espírito semelhante, documentam idêntica perplexidade diante do discursivo e do visual; para ele, esses dois mundos permanecem equivalentes e da mesma forma significativos". "Os dois mundos de Cornélio Penna". In: EULÁLIO, Alexandre. *Escritos.* WALDMAN, Berta (Org.). São Paulo: Editora da Unesp; Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 443.
14. Op. cit., p. 446.

ganhe se aproximada das paisagens de outro artista atento ao sugestivo invólucro mineiro: Alberto da Veiga Guignard. Não as suas telas mais voltadas à vida popular, mas sim aquelas em que a concretude das construções — sobretudo igrejas — rompem as brumas mineiras, delineando um todo que flutua. Mas talvez haja um certo Brasil entre essas brumas que Cornélio captou, e cujas nuances podem ser postas em confronto com suas próprias ilustrações rumo a uma possível leitura de país.

No ensaio "O Brasil no ar: Guignard",[15] Rodrigo Naves analisa nos quadros do pintor a inconsistência e a ausência de movimento que impede a emergência dos objetos, numa ambientação que parece diminuir na medida em que aumentam as dimensões trabalhadas. Segundo o crítico, as paisagens acomodam-se ao repouso, indispondo-se ao mundo produtivo uma vez que afastam "toda temporalidade regular que confira dinâmica e sistematicidade às atividades".[16]

Assim como a atmosfera presente em *Fronteira*, tudo parece flutuar e, ao mesmo tempo, alicerces seguros pontuam a singularidade histórica. A temporalidade difusa, a tendência à dissipação e à desindividuação que o todo oferta tocam, também, a prosa de Cornélio. Assim como certo enlace entre o "típico" e o "lugar-nenhum": banderinhas e igrejas, que remetem a Minas, correspondem a passagens de localismo no romance, mas uma "fatura turva" também desvia a determinação e parece se encaminhar para o universal.[17]

O traçado primitivo e algo expressionista das ilustrações do livro, e a sugestão, inspirada em Guignard, de uma paisagem que se liquefaz são os materiais que, tornados arte do tempo, correspondem ao tecido do romance, entre a minudência e a abstração.

Assim como em Cornélio Penna, "o mundo de Guignard tem um aspecto irreal, avesso à história e suas determinações. No entanto, é brasileiríssimo. Só não vê quem não quer".[18] Isto é: a vertigem que gera dissipação não é meramente universal; nem tampouco, no caso de Penna, resultante de certa fantasmagoria humana autônoma, desvestida de lastro social.

O casarão e suas histórias estranhadas, as anedotas acerca das superstições de certos moradores, a religiosidade sertaneja e primitiva, a paisagem de montanhas e

---

15. Naves, Rodrigo. "O Brasil no ar: Guignard". In: *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
16. Id., p. 182.
17. As expressões são do ensaio de Rodrigo Naves.
18. Id., p. 185.

Guignard, *Paisagem Imaginante*, 1950.

brumas, detalhes descritivos, resquícios do cativeiro, nuances de tipicidade mineira, flagrantes contundentes da degradação etc.; são aspectos que lançam raízes seguras no chão histórico. Olhando à distância — ou melhor: por entre a névoa — são emergências que fazem lembrar o pendor detalhista do escritor. Como se sabe, esses e outros elementos são sujeitos a um princípio narrativo que dissolve os contornos, embotando-os. Ao elemento pictórico, agravando-o, somam-se a introspecção e a forma diário que afastam a concatenação ordenada de fatos, acrescendo-se a isso a subjetividade em crise como plasmadora de ambientes e ações. O torvelinho que daí resulta reúne o intrínseco ao extrínseco, vida pública e privada, nublando o sentido final.

O pormenor e as amplidões intransponíveis, o objetivo e o difuso, o pitoresco e o universal conduziriam a que retrato de país? Segundo a leitura de Naves, Guignard reuniria, pelo típico e indiferenciado, um sentido calcado nas potencialidades de país que se coaduna com certa experiência intelectual brasileira, capaz de entender nas "nossas meigas particularidades a indicação segura de um futuro inefável e generoso".[19] Assim, o pintor idealizaria um pouco a natureza, suspendendo o juízo crítico, à espera de uma saída, deixando o "Brasil no ar".

Das névoas mineiras narradas e debuxadas, emergem dessemelhanças: o romancista não deu as costas à violência, uma vez que as vidas destroçadas participam dos escombros da mineração, as marcas claras de resíduos da escravidão se fazem notar e, dominando o todo, irrompe um sentido ampliado de decadência. Não há, pois, "vislumbre de natureza não violenta", mas sim uma apreensão da história como ruína. O recurso ao sagrado e à natureza são forças falhadas que comparecem como potências esvaziadas, inúteis ante o curso da história.

Apesar da dissolução e perda de contornos locais, não se pode dizer que haja idealização da natureza, nem esperança do país como potência não violenta. Em *Fronteira* é como se a tendência à abstração apontasse para uma imagem negativa do país, de cuja complexidade, porém, dá conta o caráter ambíguo entre o anacronismo e o impasse da individuação, com sua carga de lamento e crítica. Segundo Alexandre Eulálio, Penna abandona a pintura por sentir-se incapaz de "provocar no espectador a ânsia de absoluto que nele gostaria de incutir" trocando-a pela literatura. Cabe inferir o quanto esse falhado empuxe para a totalidade continuaria, sob outras vestes, na expressão escrita; o que, talvez malgrado seu desejo, figure como um ganho. A incompletude

---

19. Id., p. 188.

estética tem substrato histórico: difícil conquista da individualidade plena, em face do entrave para o mundo moderno, soterramento advindo de um passado que se faz presente de opressão. O caráter fugidio da prosa pode pôr o retrato imediato do país em suspensão, mas o singular pêndulo que das vidas privadas — ascese e erotismo — se comunica à ordem pública — apogeu e declínio —, movimento cuja saída histórica, uma vez negada, resulta em morte, flagra um sentido disperso, porém intenso, de país cuja dissolução implica antes a complexidade da negatividade que a recusa ao juízo.

Nesse caminho, o singular amálgama de pitoresco e indiferenciado poderia conter uma intuição da aventura brasileira em busca de certa organicidade inalcançável. Como se o modo informe se impusesse, resultante de uma experiência frustrada, seja ela de sagrado, de sujeito, ou de país.

Simone Rossinetti Rufinoni é professora de literatura brasileira da Universidade de São Paulo

2 • DOCUMENTOS

Apresentação

Esta seção tem três diferentes partes. A primeira traz contos virtualmente desconhecidos de dois dos mais importantes autores de 30, Rachel de Queiroz e Cornélio Penna. Nenhum deles se dedicaria ao gênero posteriormente, o que aumenta ainda mais o interesse por esses textos inéditos há mais de oito décadas. O conto de Rachel de Queiroz tira partido das formas populares dos festejos natalinos no Ceará e foi publicado apenas seis meses depois do lançamento de *O Quinze*, livro que parecera um assombro a muita gente, sobretudo por ser escrito por uma mulher tão jovem. Certamente serviu para provar que de fato havia uma pessoa de carne e osso que atendia por aquele nome – e não pseudônimo, como muitos suspeitavam. Já o conto de Cornélio Penna apareceu poucos meses antes de sua estreia no romance com *Fronteira* e com ele compartilha muita coisa. Faz até pensar – é claro que especulativamente – se não seria um capítulo cortado do romance, aquele em que se narraria a chegada do autor do diário à casa de Maria Santa.

A segunda parte tem três textos críticos que ajudam a dar uma ideia do debate estético e político no momento de auge do romance social da década de 1930. O primeiro, de Jorge Amado, é uma das únicas tentativas, ainda que breves, de definição do que seria o romance proletário brasileiro do momento. A partir de algumas considerações sobre o recém-lançado *Os Corumbas*, de Amando Fontes, ele propõe um pequeno programa, que por um breve tempo procurará seguir, de como deve ser o romance naqueles novos tempos. Em seguida, o crítico pernambucano Aderbal Jurema (1912-1986) procurará fazer uma divisão doutrinariamente mais estrita entre romance proletário e romance revolucionário. O terceiro artigo é o famoso "Excesso de Norte", em que Octávio de Faria, dois anos depois de saudar entusiasticamente os novos romancistas nordestinos, decide declarar guerra a eles, que não escreveriam romances propriamente ditos. É um texto que vinca de vez a polarização que marcou aquele tempo. Encerra esta parte um outro texto de Jorge Amado, o prefácio de *Capitães de Areia* publicado somente na primeira edição, em parte destruída pela censura. É uma resposta incisiva ao tipo de crítica feita por Octávio de Faria à literatura social e uma demonstração de que a hegemonia do romance social já não era absoluta como fora nos quatro anos anteriores.

Quem preenche a terceira parte é Dyonélio Machado, com dois belos textos críticos apresentados por Augusto Massi.

Luís Bueno

Papangús (Apólogo de Natal)[1]

Rachel de Queiroz

Era junto do velho muro do cemitério que o grupo de papangús do reisado se reunia. Um lugar manso, isolado, e ali podiam à vontade preparar os disfarces, acabar o arranjo do boi, mascarar as damas, vestir as saias complicadas da burrinha.

Naquela hora, porém, da missa do galo, estava vazio de comparsas o ponto de reunião. E, abandonados, na hora santa do Nascimento, o boi branco e enorme como um fantasma de pano jazia malhado nos pés imaginários, e o babau, enfeitado de fitas, encostava a queixada à cal do muro.

Ambos tinham um ar lasso de fadiga e de *spleen*. O boi, principalmente. O babau, por uma fatalidade de conformação, por mais que se aborrecesse e entediasse, tinha de mostrar, constantemente, a dentuça entreaberta, num grande riso sem lábios.

Ao toque de meia-noite, quando o sino bateu festivo, a música rompeu e os foguetes estrondaram, o boi pareceu despertar de sua modorra, exclamando para o babau garrido:

– Um ano, hein, compadre? Por que será que a gente só pode trocar ideias de ano em ano, em cada noite de Natal?

– Porque a noite é milagrosa. E você ainda se queixa?

– E por que não? Você vive então muito satisfeito da vida?

Um grande suspiro doloroso passou por entre os dentes imensos do babau velho:

– Satisfeito, eu? Então você acha que eu posso estar satisfeito, eu, que fui um cavalo de estimação, um cavalo de luxo, andar, depois de morto, emprestando a caveira pra matraca dessa canalha?

O boi enorme suspirou mais fundo:

– E eu, compadre, e eu? A você só fizeram, ao menos, articular a queixada com arame, sem mais massadas. A mim, puseram-me este corpo de varas, horrendo e disforme, este lençol a servir de couro, salpicaram-me a cara de papel de seda, pintaram-me os chifres de encarnado. Você continua a ser o que é – uma caveira de cavalo, embora com algumas fitas. E eu? Eu sou a hedionda caricatura do que fui!

O babau exclamou, amargamente:

1. Publicado originalmente na revista *Boletim de Ariel*, ano I, nº 4, Rio de Janeiro, janeiro de 1931.

– Pra que você fala no que se foi, compadre? Diante da miséria do presente, até faz vergonha recordar o passado...

– E diga, compadre, e diga! Quem teve um passado como eu! O boiote mais corredor desta ribeira toda... Quem me viu, quem me vê... Eu ter sido o que fui, e, agora, com a cabeça separada dos ossos, andar pregado na desgraça deste boneco de vara e pano, que é mesmo um judas de um boi... Eu, que fiz tanto vaqueiro de fama dar carreirão na caatinga brava, atrás de mim...

O babau confirmou:

– O meu finado irmão Rompe-Nuvem me falou muitas vezes em você...

Dentro de sua amargura, a vaidade do velho boi cresceu como uma bexiga soprada:

– Isso mesmo! Corremos muito, nós dois! Ah! Que tempos, compadre, que tempos! Se não me engano, foi montado no Rompe-Nuvem, correndo pra me pegar, que o velho João Assaré escangotou da pancada dum pau...

O babau, que não tinha essas velhas recordações de liberdade e boemia, interrogou:

– E você levou a vida nisso, compadre? Solto no mato?

O outro gemeu:

– Ah! Qual o quê, compadre! Um dia, em que eu andava fraco das pernas, um amaldiçoado veio e me derrubou. Botou-me a peia e a máscara e eu entrei no curral debaixo dessa vergonha...

– E depois?

– Depois, fui pra um cercado... Aí, veio o verãozão, o trato faltou, e eu, com três meses caí... Os urubus deram em mim tão depressa, que não se aproveitou nem o couro...

Seguiu-se uma pausa lenta, dolorosa. Ao cabo, o boi, mais loquaz, perguntou:

– Você foi cavalo de campo, como o Rompe-Nuvem?

O babau assumiu uns ares pretensiosos de importância póstuma:

– Eu não! Fui cavalo de sela; aliás, eu só era irmão do Rompe-Nuvem por parte de mãe. Meu pai era um garanhão raceado do capitão Zuzinha... E cavalo de sela fino. Baralha e estrada era meu natural, como se fosse campolino... Eu, sim, compadre, fiz muita proeza boa!

O boi, amavelmente, pediu:

– Conte lá, compadre, alguma...

– Alguma?... Ah, sim! Você reparou ontem numa velha, que estava olhando a vadiação, encostada na forquilha grande da latada? É a viúva do Chico Ventura. Pois aquela, meu compadre, aquela foi este criado que roubou...

O boi sorriu, com uma malícia velhaca e decrépita:

– O quê?! Você meteu-se nessas cavalariças?

– Era a cunhã mais bonita da redondeza... moção famosa! Quando ela me trepou na garupa, parecia que eu carregava uma santa no andor! Corri seis léguas! E, por sinal, quando eles entraram em casa, iam tão embebidos, que me botaram no cercado sem me dar de beber, e curti toda a noite de sede...

O boião riu:

– Foi a lua de mel...

O velho babau abanou amargamente as fitas multicores:

– E, quando acaba, a mal-agradecida, ainda ontem, quando o diabo do papangú me chegou pra junto dela, gritou furiosa: "Carrega essa dentuça de cão, excomungado!".

– É tudo assim... Você não vê, aquele moleque Alexandre, que se criou com o leite de minha mãe?! Pois não é quem se põe debaixo deste mundéu de varas e sai comigo dançando?

O babau gemeu lamentoso:

– Desonram-nos os ossos...

E cavamente, o grande boi branco repetiu:

– Desonram-nos os ossos...

Momentos depois, o babau fixava as órbitas vazias além do muro, num túmulo novo, coberto de coroas espalhafatosas, envoltas em enormes laços roxos.

E murmurou:

– Console-se, compadre. Aquele ali, debaixo daquelas coroas todas, ainda está mais enfeitado do que você ou eu...

O imenso boi, com o espírito divinatório que a morte dá, decifrou os dizeres das letras douradas, aderidas às fitas das coroas. E, ante o cômico e estapafúrdio exagero dos adjetivos lacrimosos e das saudades eternas, acrescentou, escarninho:

– E parece que se riem mais dele do que de nós...

Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres[2]

Cornélio Penna

O caminho balançava, lentamente, e o nome de Itabira do Mato Dentro, que me esperava lá no fim, percorria a minha cabeça em longo meandro, serpenteando entre reflexões que se confundiam com as montanhas e os vales lá fora, em uma paisagem de convenção e do já dito das lembranças detestáveis da minha infância...

Reagindo, quis povoar aquele vazio enorme, que se fazia cada vez maior, para lá e para cá, dentro e em torno de mim, e só consegui inventar pensamentos ambiciosos. Senti estremecer debaixo da terra a sua riqueza adormecida, e despertaram em meu espírito os faiscadores, os bandeirantes, os pioneiros das minas, que corriam ao encontro das jazidas de gemas e dos depósitos auríferos, logo substituídos pelos ingleses e pelos americanos, e me espantei, como eles, com a riqueza sem fim do ferro e das pedras úteis.

Construí guindastes, turbinas murmurantes, polias vertiginosas, e o meu sonho espesso se transformou em rápido pesadelo, naquela tarde de modorra e de preguiçosa viagem.

Ouvi, de repente, um grito estrídulo e prolongado, composto de notas desencontradas, que me pareceu uma exclamação de surpresa e angústia nervosa.

Caíram, em segundos, todos os véus que eu mesmo correra diante de mim; era, entretanto, o simples riso de uma menina de cabelos nos olhos e áspera expressão nos lábios, agora sérios como por feitiçaria, e que me fitava através das folhas da moita, atrás da qual se escondera para me espiar sem ser vista.

A cidade fantasma surgiu subitamente, como chamada por aquele riso, restituída ao seu verdadeiro sentido, e veio ao meu encontro, reconhecendo-me, na paisagem que se tornara também diferente, em absoluto, da outra que me fizera sofrer o caminho, desde Santa Bárbara, como um remorso e uma expiação...

– Ela é uma inocente – explicou o meu camarada, julgando que me ofendera o riso da cidade ou da menina, já não sabia bem. E, se eu lhe explicasse, por minha vez, como me era grata aquela revelação repentina do mistério de Itabira e das outras cidades que me obsedam, talvez também se risse, com a mesma dolorosa gargalhada.

---

2. Publicado originalmente na revista *Lanterna Verde*, nº 2, Rio de Janeiro, fevereiro de 1935.

As montanhas de ouro, ferro, diamantes, pedrarias de toda a sorte desmoronaram sem ruído, ocultando-se sob as ruas que se aproximavam, com suas casas teimosas e alucinadas; umas que se ergueram em um dia, mas esqueceram-se de cair, e outras de muralhas capazes de resistir aos séculos, construídas para pouso e abrigo provisórios.

Compreendi então a sua vida monstruosa de tristeza e escrúpulos contraditórios, fora da realidade do mundo, num paroxismo irremediável de inteligência e de hesitação, sempre em luta mortal e inútil consigo mesma. Senti imediatamente que penetrava bem fundo naquele ambiente de sugestão imperiosa, e que já estava muito longe, muito dentro de sua loucura concentrada e mansa.

E vi Itabira do Mato Dentro com suas irmãs chegarem de longes terras, onde a vida existe, trazidas no dorso das tropas e das bandeiras, lançadas como garras sobre as encostas das serras, ao longo das estradas, em uma festa de gritos e saúde.

Vi também os homens se lançarem, furiosos, à cata do ouro e do diamante, mergulhando terra adentro, nas minas que se abriam como chagas. Mas, devorados por elas, ficaram seus filhos, que se esqueceram da ambição paterna, e as galerias estouraram, cheias d'água ou arrebentadas pelas raízes poderosas. A cidade, que era subterrânea, veio para a flor do solo, e adquiriu uma vida mais forte ainda, no desejo desesperado de viver sem explicação e sem ganância, recalcada pela altura de sua inteligência abstrata.

A riqueza material ficou lá embaixo, e, cá em cima, Itabira do Mato Dentro é um maior tesouro guardado, um cofre de almas preciosíssimas, e assim as cidades históricas de Minas Gerais, que se fecharam, vigiadas pelo Destino, para viver pesadamente apenas a vida unida de seus filhos, marcados pelo selo da dor e do gênio incompleto.

Nenhuma delas se transformará, nenhuma poderá evoluir, fugindo à sua missão de guardadora de Homens e de Mulheres, que só nelas poderão ser verdadeiros. Transplantados, eles despertam cheios de lento terror, na compreensão da realidade nova que aparece como um milagre absurdo aos seus olhos, e aqueles que os cercarem, nesse nascimento novo, rirão por sua vez, sem perceberem que se desenrola à sua vista todo um drama de transmigração dolorosa.

A sua descida ao mundo, a sua vinda entre os animais, é sempre uma cerimônia obscura, silenciosa, que passa despercebida e indiferente, mas que revela desconhecida beleza aos que conseguem suspeitá-la...

P.S.[3]

Jorge Amado

Isso seria um *P.S.* a juntar ao ensaio que eu escreveria sobre *Os Corumbas*, se eu fosse crítico literário. Mas como não sou crítico literário, vai somente o *P.S.*.

Barreto Filho lembrou aos romancistas nacionais a existência de Sergipe com a publicação de *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. Lembrou apenas, porque, se o romancista havia nascido na terra de Tobias Barreto, o romance se passava aqui pelo Rio mesmo.

A paisagem lírica de Sergipe, os seus bondinhos poéticos que matam crianças e velhos e são incapazes de fazer mal a um adulto, as suas festas, tudo isso ficou esperando que surgisse o seu evocador.

Papel que coube a Amando Fontes com *Os Corumbas*, romance de estreia. Aliás, é o que ele menos parece: um livro de estreia. Esse romance é muito trabalhado, muito bem jogado, com um grande senso de equilíbrio e o leitor desprevenido julgaria que ele fosse fruto de um romancista com alguns volumes publicados, que se fora aperfeiçoando de volume em volume, limando defeitos e tivesse dado com *Os Corumbas* o seu melhor livro. No entanto, é o primeiro apenas. Temos em nossa frente um romancista.

•

Não o classificarei nessa ou naquela escola, mesmo porque não entendo disso. Também essa questão de escola e aproximações deixo para os críticos oficiais, que têm a obrigação de descobrir intenções sutis no volume.

No entanto, quero notar uma coisa, *Os Corumbas* não é um romance proletário. Se faço essa anotação é porque várias pessoas têm me afirmando que Amando Fontes realizou literatura proletária com o seu livro.

Primeiro, acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando

---

3. Publicado originalmente na revista *Boletim de Ariel*, ano II, nº 11, Rio de Janeiro, agosto de 1933.

vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem Dinheiro*, *Passageiros de Terceira*, *O Cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é o romance de uma família, e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumba. Esta, sim, é fixada e perfeitamente fixada, com todos os seus membros caracterizados, marcados traço a traço, expostos ao leitor vivinhos, trabalhados por alguém que é, de fato, romancista.

Demais, o que o romance inspira é uma imensa piedade por esses destinos, pelos operários de per si, dando ao leitor vontade de auxiliá-los. Mas, se o leitor tivesse de ajudá-los, começaria pela família Corumba, que lhe desperta piedade maior. É piedade do intelectual burguês pela miséria do proletariado. Não é a revolta do operário contra o causador de sua miséria. A literatura proletária se propõe incentivar a revolução dos oprimidos. O romance proletário deve inspirar o sentimento de revolta e de luta. Fazer do leitor um inimigo da outra classe. Comover não basta. É preciso revoltar. *Os Corumbas* comove e fará talvez que um patrão literatizado aumente o salário dos seus súditos.

O que Amando Fontes me parece ser é um escritor populista. A aproximá-lo de alguém no Brasil – lá vou eu cair nas aproximações –, lembraria Affonso Schmidt, o notável prosador paulista. A mesma piedade (se bem que no autor de *Pirapora* exista uma certa revolta), piedade de artista que tem a alma aberta a todas as dores.

•

Mas deixem-se de lado essas coisas todas e louvemos o romance. Note-se, de passagem, a descentralização do romance brasileiro, que hoje se faz na província, especialmente no norte (José Américo, Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Barreto Filho, e com livros a publicar: João Cordeiro, Graciliano Ramos e Heitor Marçal), fugindo da capital, regressando a fixar ambientes de cidadezinhas e de roças, procurando tipos humildes e contando coisas ingênuas, interessando o brasileiro pelo Brasil.

A paisagem do livro de Amando Fontes é Aracaju, uma das mais líricas cidades do norte.

O romancista apanha os seus aspectos, as suas coisas, a sua gente, enche o seu livro todo com a poesia gostosa das festas alegres e quase infantis dos bairros da capital de Sergipe.

Não sei de estreia mais marcante do que esta. Revelação de um romancista, de um criador de vidas, de um animador de homens. Diálogos bem-feitos, cenas admiravelmente fotografadas, um mínimo de literatura para um máximo de humanidade, eis *Os Corumbas*, romance de estreia de Amando Fontes.

E, ao dobrar a última página do livro, fico a rever Aracaju, as suas praias cheias de coqueiros, os seus parques onde os casais de namorados passeiam, as suas procissões marítimas supersticiosas e bonitas (se não houver procissão de Nosso Senhor dos Navegantes, a barra fecha), os seus bondinhos sem freio, as suas novenas, toda uma paisagem que encantou os meus olhos.

Eu já fui a Aracaju duas vezes: em janeiro deste ano, num naviozinho do Lloyd, e agora, no *Os Corumbas*, de Amando Fontes.

Literaturas reacionária e revolucionária[4]

Aderbal Jurema

Um dia destes, Jorge Amado falou na descentralização do romance da metrópole para a província, como eles chamam gostosamente os Estados do norte. Essa descentralização encontra a sua razão de ser na situação atual do país, que já começa a sentir as convulsões preparatórias da luta de classes. Acontece também que os motivos explorados durante os últimos dez anos pelos escritores da metrópole estão em franca decomposição. Eram os ambientes da classe alta; os dramas sexuais de determinados indivíduos numa sociedade em pleno gozo das suas faculdades físicas. Excessos e requintes de um mundo em véspera do aniquilamento total.

A decadência da literatura sem finalidade social cada vez mais se afirma no campo aberto das ideias. Os escritores da direita, menos por posição intelectual do que por formação econômica, procuram na aridez dos velhos símbolos um ponto de apoio aonde possam resistir, por mais algum tempo, à crítica cerrada dos audaciosos destruidores dessa prosaica democracia do mil-réis papel.

Não sendo o talento privilégio de classe, ainda existe, entre nós, uma forte elite reacionária que brilha mais pela inteligência do que pelas ideias de que se faz sustentáculo.

Atualmente, os valores intelectuais estão se dividindo. Já não é mais possível confundir literatura reacionária com literatura revolucionária. A literatura reacionária se caracteriza pela ausência completa de uma tese de sentido social, abrangendo a coletividade, pelo amor às tradições, aos tabus da metafísica e pelo apego ao individualismo liberal. A revolucionária remove todos os preconceitos e procura levar às massas um sentido novo da vida, que só poderá se tornar realidade com a revolta dos explorados contra a minoria exploradora e depois do triunfo integral daqueles.

A literatura da esquerda está sendo chamada impropriamente de literatura proletária. Há uma grande distância a vencer entre a literatura revolucionária e a proletária. A situação político-econômica dos países sul-americanos dá ensejo ao aparecimento de uma literatura nova, rebelada contra o sistema social vigente. Como a classe mais atingida pela exploração é a proletária, convencionou-se denominar todas as obras que narram o sofrimento dessa gente de literatura proletária. (Até o autor desta nota errou em classificar

4. Publicado originalmente na revista *Boletim de Ariel*, ano III, nº 8, Rio de Janeiro, maio de 1934.

o romance de Amando Fontes de proletário, quando devia tê-lo chamado de revolucionário.) Nós não estamos sob um Estado proletário nem temos proletários romancistas. Essa literatura é revolucionária porque prega a revolução, é escrita por intelectuais da esquerda e visa despertar nas massas a sua consciência revolucionária. A sua ação poderá ser exercida num ambiente operário ou mesmo no meio da pequena burguesia. O clima de um romance revolucionário poderá ser proletário ou burguês. Burguês, se o romancista se restringir a criticar um certo ângulo da classe privilegiada, movimentando ironicamente as figuras caricatas dos grandes exploradores. Proletário, quando a ação se desenvolve no meio da massa, mostrando as suas indecisões, os seus anseios e, sobretudo, a sua vida de párias da sociedade. *Cacau* e *Os Corumbas* são exemplos de romances revolucionários em ambientes nitidamente proletários. Já *Serafim Ponte Grande* vive no meio dos graúdos e Oswald de Andrade retrata irônica e revolucionariamente todos os gestos do *grand monde* em desagregação, com todas as suas fraquezas e degenerescências.

Agora, num Estado proletário, este período de transição para a sociedade sem classes, a literatura, refletindo os anseios dos trabalhadores, será proletária. Mesmo porque nesse Estado só existem trabalhadores em luta com o misoncismo econômico de uma reduzida minoria, representante do sistema derrocado. Na URSS vemos essa literatura que procura firmar na consciência popular as conquistas da Revolução. Nós, porém, ainda estamos nos preparando para ela.

Situado na corrente dos escritores da direita se encontra o romancista José Lins do Rego, um dos mais talentosos de sua classe. A sua obra literária encerra um paradoxo. Paradoxo que mais se aviva quando analisamos a técnica nova que anima os seus romances. Libertado de todas as escolas, escrevendo seus livros com uma simplicidade de linguagem encantadora e sem preocupações de vernaculismo de qualquer espécie, aceitando tacitamente a teoria de que o meio forja a personalidade do indivíduo, Lins do Rego ainda não se libertou da literatura decadente. Essa maneira de se revoltar contra os cânones da linguagem escrita imprime aos seus dois romances um tom de rebeldia e de indisciplina para com os admiradores do doutor Laudelino Freire. Mas seu espírito é o eterno enamorado dos símbolos do reacionarismo. Ele procura sempre se distanciar das coisas positivas da vida para descambar pros devaneios místicos de uma literatura esgotada e sem finalidade humana social.

Tudo isso me leva a crer que as dúvidas do menino Carlos de Mello, em *Doidinho*, são as mesmas dúvidas que hoje assaltam José Lins do Rego, quando luta para se libertar dos sedutores símbolos de uma literatura que há mais de um século vem servindo a um regime de profundas contradições econômicas e de grandes misérias morais.

Excesso de Norte[5]

Octavio de Faria

Ao exagero do incaracterístico, do artificialmente criado, do que brotou fora de uma experiência pessoal profunda, do quase imitado dos exemplos europeus – que caracterizou mais ou menos o movimento modernista no Brasil –, sucedeu no terreno do romance a reação do Norte a que assistimos durante esses últimos anos, reclamando os direitos da terra, dos enraizamentos nacionais, dos ambientes condicionadores dos dramas humanos, toda uma exigência de não esquecer nunca que no Brasil o homem vive sempre num determinado lugar, numa dada zona, mesmo que se trate de capitais ou de grandes cidades. E assim, ao longo dessa variação, o movimento literário deslocou-se gritantemente do Centro para o Norte.

Não tardou, porém, que os limites dentro dos quais essa reação tinha de ser compreendida fossem completamente ultrapassados e, aos poucos, até postos de lado. E o resultado foi bem triste: uma avalanche de testemunhos vindos do Norte ou do Nordeste, todos eles se pretendendo romances, mas, na maioria dos casos, simples depoimentos sobre a mediocridade literária nacional. De modo que não resta mais dúvida hoje em dia: confundiu-se tudo, as noções que pareciam estar firmadas foram inteiramente por água abaixo. Confundiu-se romance com testemunho, com obra educacional, com geografia, com história, com propaganda (nacional ou antinacional), com pornografia, com vinte outras coisas. Escreveram-se romances, realmente? Salvo um ou outro, não creio que se possa responder que sim...

Não é possível negar: o sucesso dessa onda de pseudo-romances foi imensa – e os editores podem testemunhar... Creio mesmo que se pode dizer sem exagero que, se nós não tivemos o momento das tolíssimas "biografias romanceadas" com que os Maurois de todos os países prostituíram a literatura, tivemos, e infelizmente ainda teremos por muito tempo, o momento da geografia romanceada ou da propaganda ideológica romanceada, que são formas diversas de uma mesma subordinação do romance enquanto "romance", obra de arte, a fins determinados, isto é: concessões, traições, não raro mesmo simples meios de prostituição literária.

5. Publicado originalmente na revista *Boletim de Ariel*, ano VI, nº 10, Rio de Janeiro, julho de 1935.

Desapareceu assim o romance – o romance que era o essencial de *A Bagaceira* (1928) como quase tudo em *Os Corumbas* (1933) – para só ficar o depoimento, a descrição de lugares curiosos e de flagelos, de males sociais e de explorações, como se no romance o característico pudesse tomar lugar do geral, o social do psicológico, o político do ontológico. O testemunho prestado deixou de ser testemunho do homem para ser testemunho do local, do regional, isto é, em última análise, do social e do nacional. E, a bem dizer, o herói desses romances passou a ser o Norte, quando só o homem podia ser esse herói, como, na verdade, só ele o é nos romances verdadeiramente certos que nos vieram do Norte: *Os Corumbas*, *A Bagaceira*, *João Miguel* e alguns poucos outros, entre os quais não é possível deixar de contar alguns mais recentes como *Banguê* e *São Bernardo* (que não me agradam por muitos lados, mas que, inegavelmente, devem ser considerados romances certos).

•

Foi uma invasão, quase um delírio. Os que tinham pensado que o Norte esquecera as suas funestas propensões à oratória começaram a indagar se não estavam apenas diante de uma nova forma de escoamento ou de cristalização... E foi como se se tivesse dividido a região toda em várias capitanias para a devida exploração. Esse teria o Recôncavo, aquele as fazendas de cacau, aquele outro os engenhos, ainda aquele outro veria se conseguia tirar alguma coisa das secas. Havia um romance de sucesso sobre o cacau, outro sobre a vida das fábricas, outro sobre os diamantes. Far-se-iam novos, sobre o café, sobre a erva-mate, sobre o algodão, sobre a borracha, sobre a cana. Contar-se-ia tudo isso que vai aí esparso pelo Brasil, de Norte a Sul, tintim por tintim, sem deixar nada de esquecido, nenhum detalhe, nada mesmo. E a misteriosa sociedade de elogios mútuos de autores do Norte promoveria a propaganda. Grande programa e grande sonho que, aos poucos, vai se tornando realidade à nossa custa, pobres leitores que ainda somos enganados, que estamos ficando mais espertos, mas que ainda compramos *O Boqueirão* e *Coiteiros* porque *A Bagaceira* nos entusiasmou e esperamos do sr. José Américo de Almeida a obra de um autêntico romancista.

Na verdade, eu não tenho nada contra esse furor cívico de querer revelar "o Brasil aos brasileiros", louvável até sob outros pontos de vista, inegavelmente, e tanto quanto se quiser... Acho apenas muito curioso que se tenha a coragem de escrever "romance" na capa desses documentários, porque os enganos não são poucos e os prejuízos às vezes bem grandes...

Quem leu, por exemplo, *A Bagaceira* e gostou, compra naturalmente *Coiteiros* e *O Boqueirão*. Lê até com certa avidez, como me aconteceu. Entretanto, muitas vezes eu já me perguntei se jamais se escreveu no Brasil insanidades maiores. Não digo tanto por *Coiteiros* – que é por demais tolo e sem colorido para irritar, espécie de filme de *far west* com *bad end* – para não parecer ingênuo – mas por *O Boqueirão*, que é seguramente dos romances mais ridículos, mais artificiais, verdadeiramente piores em todos os sentidos possíveis, que já tive ocasião de ler. Diante dele a própria *Viagem Maravilhosa*, de Graça Aranha, deixa de parecer artificial e ridícula. E os mais tolos e desenfreados desabamentos finais do papelão pintado dos estúdios de Cecil B. De Mille estão, na verdade, ainda distantes do final grotesco de *O Boqueirão*.

No entanto os dois romances de sr. José Américo de Almeida foram considerados, discutidos seriamente – admirados como grandes testemunhos sobre dois dos nossos problemas capitais: o banditismo e a yankeesação do interior. Mas o mais engraçado é que ninguém, que eu saiba, teve a ideia ingênua, mas acertadíssima, de perguntar: por que o autor se lembrou de dizer essas coisas todas em romances? Por que não em pequenas monografias, uma vez que a única coisa que ele tem para dizer são essas magras ideias?

Mas a febre do Norte era muito forte e ninguém queria saber de indagar se existia ali – ou nos outros romances de que cuidamos – alguma coisa que se aproximasse de um romance. Situavam-se no Norte, descreviam regiões conhecidas, havia pelo menos um personagem falando sobre os nossos problemas? Então, se traziam o nome de romance, eram romances. E os livros não só se vendiam como todos os críticos falavam deles.

Enquanto isso surgiam romances e livros de interesse que passavam despercebidos porque não vinham no sentido da mania do momento. Não só não se falava deles, como não se considerava sequer que existissem. Já não me refiro a livros de poesia de importância como os dos srs. Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Francisco Karam e outros, mas a romances mesmo, situados apenas, por infelicidade de seus autores, em lugares como a capital, onde o característico, o local não podia aparecer, não tendo aí grande importância, não dirigindo mais os destinos.

Ecoaram assim no vazio romances cujas reais qualidades são inegáveis. Para não falar de *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, do sr. Barreto Filho, que, na verdade, é anterior a todo esse movimento do Norte, lembro esses dois livros de qualidade bem rara no Brasil que são: *Em Surdina*, de Lucia Miguel Pereira, e *O Inútil de Cada Um*, de Mario Peixoto. Falou-se muito da obra do sr. José Américo de Almeida e da do sr. Jorge Amado, falou-se até nas estreias estonteantes dos srs. Clovis Amorim e João Cordeiro. Todo o mundo achou que estava na obrigação de saudar o aparecimento de *Banguê*. Mas ninguém leu *O*

Inútil de Cada Um e *Em Surdina* foi englobado no mesmo esquecimento de *Maria Luiza*, exatamente como se se tratasse de romances da mesma qualidade...

•

Tal foi a avalanche que nos veio do Norte querendo completar e reforçar um testemunho que, começando com *A Bagaceira*, encontrou nos *Corumbas* o seu maior momento e que já agora degenerou quase inteiramente. No entanto convém precisar um ponto para que não haja equívoco quanto ao sentido do que pretendi dizer.

Reclamando contra o exagero do testemunhal, etc., nesses romances vindos do Norte não quis absolutamente excluir o testemunho, em bem de um possível romance unicamente psicológico ou ontológico. Nem, denunciando a preocupação excessiva com o característico, procurei fazer apologia do "aéreo" (digamos assim, para caracterizar uma espécie de romance do tipo de *O Anjo*, do sr. Jorge de Lima, a meu ver a última das bobagens a que, num certo nível intelectual mais alto, é possível chegar).

Não foi, portanto, nada disso o que quis dizer. Imaginar que romances passados no Norte, com homens que vivem em determinadas regiões, assolados por flagelos, lutando cegamente pela vida, etc., etc., possam não trazer a marca desses lugares onde vivem – ou que os seus destinos assim necessariamente marcados não tenham interesse do ponto de vista do romance – parece-me igualmente errado, no primeiro caso por se negar a importância do enraizamento ao solo do homem, no segundo por se levar longe demais a "hierarquia dos assuntos" de que Daniel-Rops fala. Apenas todos esses enraizamentos têm que ser mostrados (dado que se está escrevendo romances) através do homem, enquanto elementos do destino dos homens cujas vidas estão sendo seguidas.

Pois a verdade continua sendo que no romance, se tudo não vier por intermédio do homem, não vem certo. O testemunho é sempre – ou pelo menos primordialmente -testemunho do homem. Neste como em muitos outros pontos, sirva de exemplo aos que estão hesitando ou aos que precisam da lição a excelência do último romance do sr. Lúcio Cardoso: *Salgueiro*...

No homem da capital ou das grandes cidades, o testemunho do local não importa (ou apenas de um modo especial, em certos casos). No homem do Norte é, pelo menos em grande parte dos casos, fundamental. Dessa oposição básica não podemos fugir. Tudo consiste, portanto, no romance não se deixar nunca absorver pelo testemunho, a que não pode ficar reduzido. Pois o romance é o homem e fugir a isso é negá-lo ou ignorá-lo, traí-lo ou sacrificá-lo ao documentário, à propaganda ideológica. E é errar fragorosamente.

“Os romances da Bahia”[6]

Jorge Amado

Com a publicação de *Capitães da Areia* encerro o ciclo de romances que intitulei de “Os Romances da Bahia”. São seis livros nos quais quis fixar a vida, os costumes, a língua do meu Estado. Em *O País do Carnaval* é a inquietação de uma mocidade intelectual que procura, numa hora de definições, o seu caminho. Vários críticos que têm escrito sobre minha obra, naturalmente desconhecendo aquele meu primeiro romance, costumam apresentá-lo como um livro de sátira aos intelectuais brasileiros que vivem em função da literatura europeia, especialmente da francesa. No entanto não há naquele romance nenhuma intenção de sátira. Existe, sim, o desejo de focar um momento vivido pela mocidade mais ou menos intelectual ou intelectualizada do Brasil, momento em que as corrente sociais e políticas começaram a se esboçar e definir. *Cacau* pretende dar uma mostra do viver dos trabalhadores das fazendas do sul da Bahia, da sua zona mais rica. *Suor* expõe o que de mais fracassado há no Estado, criaturas que tudo já perderam e nada mais esperam da vida. Fiz com que a ação deste romance se passasse num daqueles estranhos casarões da Ladeira do Pelourinho e o fiz de propósito: não só porque num daqueles casarões (onde morei) conheci a maior parte dos personagens como porque me parece que só neste ambiente poderia o romance e os personagens do romance tomarem tons de revolta diante da sua angustiante miséria e salvar assim, com um sadio panfletarismo, o romance da inutilidade de um pessimismo reacionário ou de um misticismo falso. *Jubiabá* é a vida da raça negra no Brasil, vida de aventura e poesia. *Mar Morto*, uma nova visão da vida dos marítimos das pequenas embarcações veleiras do cais da capital e do Recôncavo. E este *Capitães da Areia* é a existência das crianças abandonadas nas ruas da capital e que partem para os mais diversos destinos, crianças que serão amanhã os homens que, possivelmente, dirigirão os destinos da Bahia.

Disse mais acima que pretendi fixar a vida toda do meu Estado. Foi realmente esta a minha intenção e eu a digo, se bem possa parecer ambição demasiada para um moço de menos de 25 anos tentar uma obra à qual ainda não se aventurara nenhum dos escritores brasileiros. Nunca houve de parte destes escritores uma tentativa honesta de fixar em romances a vida, o pitoresco, a estranha humanidade da Bahia. A Bahia é

---

6. Prefácio de *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

qualquer coisa misteriosa e grande como a Índia ou como certas regiões da África e das Ilhas do Sul. Isso sempre escapou aos poucos romancistas que quiseram fazer ficção tomando o meu Estado como cenário e o seu povo como personagem. Puseram-se diante desta fértil e estranha humanidade numa atitude da mais absoluta incompreensão. Eles traziam no bolso um tipo estandardizado de herói de romance (ou um moço elegante e fino de maneiras, ou um herói sertanejo analfabeto e oratório) e nunca quiseram se aproximar realmente do povo, nunca souberam dos seus costumes a não ser através de vagas informações. Nada há tão diversos que as figuras baianas dos romances que se têm escrito sobre o meu Estado e a verdadeira humanidade da Bahia. Para fazer estes meus romances (que podem ter todos os defeitos, mas que têm uma qualidade: a absoluta honestidade do autor), eu fui procurar o povo, fui viver com ele, desde a minha infância nas fazendas de cacau, a minha adolescência nos cafés da capital, as minhas viagens através de todo o Estado, cortando-o nas mais diversas conduções, ouvindo e vendo a mais bela e estranha das humanidades do Brasil.

Sempre falei em material recolhido e muitos dos donos do romance brasileiro criticaram asperamente essas palavras. Mas nesta minha série de romances sobre a Bahia eu só me dei a liberdade de inventar, de imaginar os enredos. Não quis imaginar nem os costumes do meu Estado, nem os sentimentos dos seus homens, nem a maneira como eles reagiam diante de determinados fatos. A isso, a ir ver como realmente vivem os baianos, chamo eu "recolher material". Tenho certeza que não fiz obra de repórter, e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem os meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianos, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social nas suas páginas, romances que, no fundo, não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores.

Daí não admitir eu qualquer espécie de comparação entre os meus romances e os demais que já se escreveram sobre a Bahia. Não é uma questão de orgulho literário. É apenas a certeza de que ninguém até hoje se aventurou a olhar de frente e com tanto amor a humanidade baiana e os seus problemas. Ninguém sabe melhor da fraqueza e dos defeitos dos meus romances do que eu mesmo, que os escrevi. Mas também ninguém pode avaliar o sacrifício que eles me custaram, a honestidade que presidiu a toda a sua feitura, o desinteresse e puro amor que fizeram com que o romancista se voltasse para a sua gente.

Sei bem que essa série de romances nada tem de genial nem de maravilhoso. Obra de um jovem, ela não poderia deixar de estar cheia de defeitos. Porém nela sei que existe um sentimento que quase sempre foi esquecido nas obras de arte brasileiras: uma solidariedade absoluta, um grande amor para com a humanidade que vive nestes livros.

O romancista que, aos 18 anos, se abalou a iniciar esta obra e que hoje, aos 24, a vê concluída quer deixar bem claro aqui que a escreveu com a maior satisfação. Sabe bem que escrever no Brasil ainda é sacrifício, que fazer literatura neste país, sem se vender, é heroico. Mas este romancista teve da parte do público um apoio como têm tido muito poucos escritores brasileiros e sabe que há muita gente no país que o compreendeu e o olha com simpatia e com amor. Desamparado de toda e qualquer ligação de amizade com grupos e forças literárias do país, este romancista foi se apoiar no público que soube compreender que tinha nele um amigo, alguém que queria falar com voz franca e leal. Demais resta a este romancista a alegria de saber que fez o sofrimento e a vida do povo baiano conhecidos de alguns milhares de homens no Brasil e no estrangeiro, fazendo com que muitos corações pulsassem de solidariedade para com o drama dos seus irmãos da Bahia.

Essa série de seis romances sobre a Bahia se baseia apenas no amor que um moço sentiu pelo sofrimento, pela alegria, pela vida da gente da sua terra. Foram livros escritos senão com talento e capacidade literária pelo menos com um desejo de absoluta compreensão.

Dedico esses seis "Romances da Bahia" a João Amado de Faria, meu pai, em sinal de amor e grande reconhecimento. A ele que foi um destes sergipanos que meninos vieram construir na Bahia um país, varador de sertões, abridor de estradas, levantador de cidades, a ele pelos seus 40 anos de trabalho diário nas terras da Bahia, pela força de heroísmo e de poesia da sua vida, a ele construtor do país da Bahia, essa lembrança do seu filho baiano.

Cidade do México (Republica Mexicana), Junho de 37

A
Sergio Milliet, em
cujo espírito real-
mente superior con-
centro toda a afei-
ção que nutro

Desolação

pelos intelectuais
paulistanos.

[illegible]

S. Paulo
1945.

Dois inéditos de Dyonélio

Dyonélio Machado quase não escreveu crítica literária. Os dados de que dispomos sobre a sua formação e suas primeiras leituras são bastante reduzidos. Até mesmo em *Memórias de um pobre homem* (1990) as referências literárias são escassas e não nos permitem compreender como o jovem escritor dos contos convencionais ou de tese de *Um pobre homem* (1927) saltou, sem nenhum tipo de mediação, para a modernidade radical do romance *Os ratos* (1935).

Nas várias entrevistas e depoimentos do autor podemos pinçar, aqui e ali, algumas leituras marcantes – *Os Maias*, de Eça de Queirós, lido aos quinze anos – e um ou dois escritores pelos quais, ao longo da vida, nutriu profunda admiração – o Machado de Assis de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e Dostoievski, figuras centrais e complementares da ficção do século XIX.

Diante da carência de fontes, a descoberta de um artigo como "Sobre a gênese de um grande livro" (*Crime e Castigo*) – publicado em *O Jornal*, em 31 de agosto de 1930 – ilumina aspectos ainda desconhecidos da formação literária de Dyonélio Machado.

Numa primeira aproximação, diria que o grande interesse do texto, para além da leitura de Dostoievski pelo jovem Dyonélio, está no esforço em traçar um estudo comparativo entre a obra-prima do romancista russo e as tragédias de Shakespeare. Tal abordagem deixa entrever uma das linhas de força da ficção de Dyonélio, que, segundo suas próprias palavras, sempre tentou desentranhar o "trágico do trivial".

Dez anos depois, o escritor escreveu outro artigo que não costuma figurar na bibliografia da sua obra. Na realidade, trata-se de uma resposta à crítica homônima publicada por Álvaro Lins, "Romance e técnica", no *Correio da Manhã*, em 6 de junho de 1942. Talvez, a dificuldade para localizarmos o texto de Dyonélio se deva ao fato de que tenha aparecido com um mês de intervalo e, para piorar, nas páginas de outro jornal, *Dom Casmurro*, em 11 de julho de 1942. Todos os argumentos do crítico foram refutados com extremo respeito, elegância e inteligência.

Esta não foi a primeira nem a última vez que o romancista enfrentou uma atmosfera de incompreensão em torno de sua obra. Raríssimas vozes críticas estiveram abertas ou souberam comentar as soluções formais apresentadas pela ficção de Dyonélio. Dentre eles, é preciso destacar Roger Bastide ("O romance sem personagens", *Diário de S. Paulo*, 8 dez.1944) e Sérgio Milliet (*Diário crítico*, vols. II e VII). A este último, Dyonélio retribuiu com uma bela dedicatória em *Desolação* que reproduzimos aqui.

Mas, infelizmente, a maioria dos críticos adotava a seguinte lógica: se alguém tecia um elogio a *Os ratos* era para, logo na sequência, desmerecer as estratégias narrativas de *O louco do Cati* (1942) ou *Desolação* (1944). Até mesmo figuras qualificadas como Lauro Escorel ("Um romancista gaúcho", *A Manhã*, RJ, 12 nov.1944) e Álvaro Lins enveredaram por este caminho. Por isso, me parece evidente que, em "Romance e técnica", longe de responder simplesmente a Álvaro Lins, Dyonélio tinha em mente rebater todas as restrições levantadas contra a sua forma de narrar uma história.

Se o primeiro artigo, "Sobre a gênese de um grande livro", nos permite conhecer novos elementos sobre a formação do escritor, o segundo, é ainda mais decisivo, pois, na condição de criador, Dyonélio revela ter plena consciência de suas escolhas formais na construção de *O louco do Cati*: "Quis fazer um romance em que tudo é móvel".

Augusto Massi

Sobre a gênese de um grande livro

Dyonélio Machado

Foi Vanini quem inventou neste mundo, segundo Pelletan, a prova pelo infinitamente pequeno. O parlamento de Toulouse o acusava de ateísmo. O sábio tomou dum fio de palha da enxerga que lhe servia de leito na prisão e declarou: “Nada mais do que com isso eu provarei a existência de Deus”. “E ele a provou tão bem”, diz o autor da *Naissance d’une ville*, “que foi precisamente com palha que o queimaram vivo, na praça pública, como ateu…”O episódio encerra ensinamentos, um dos quais é o de retirar do microscópio, para conferir ao filósofo, a glória de haver por primeiro “concentrado” a atenção para o campo óptico de proporções praticamente nulas e irrisórias em que se exerciam as faculdades de observação do homem contemporâneo. Um crítico conjectura mesmo que o futuro vá chamar à nossa época o século “dos micróbios”, - que não deixam, efetivamente, de constituir, uma que outra vez, sobretudo em mãos mais exaltadas e inocentes, uma prova também inventada para explicar, pelas manifestações mínimas da Vida, todos os fenômenos, enormes e inquietantes, da biologia…

No estudo que se vai ler, propomo-nos partir, igualmente, de um fenômeno menor e por ele remontar à gênese dum grande acontecimento literário.

“Os homens de ciência, votados à observação da alma humana - dizia, há meio século, Melchior de Vogüé, a propósito do *Crime e castigo*, de Dostoiévski -, lerão com interesse o mais profundo estudo de psicologia criminal que tenha sido escrito desde *Macbeth* [*Le Roman russe* (1886), p. 246]. Anos depois, na verdade, a profecia se realizava integralmente, ou bem a insinuação produzia os seus efeitos, à vista das confissões bastante expressivas desses homens de ciência Bérard des Glajeux e Athalin nas *Passions criminelles* [1893], e que vejo reeditadas em Ossip-Lourié, na sua *Psychologie des romanciers russes*. Não é esse, porém, devemos confessá-lo, o tema que presentemente nos ocupa.

A aproximação banal que faz o visconde de Vogüé entre *Crime e castigo* e *Macbeth*, ou seja, entre a obra-prima da literatura analítica moderna e o manual psicológico mais acabado que haja talvez concebido William Shakespeare, essa aproximação, dizia, não se limita apenas, no nosso entender, à maestria com que ambas as tragédias foram executadas, e que é só o que preocupa a sua tese. Vai além, vai à própria filiação.

Ao abalançarmo-nos a uma pesquisa desse gênero, devíamos contar, como já o acentuamos em tempos, com certa disposição para a psicologia, a dizer talvez certo grau de penetração psicológica, por parte do leitor. E isso porque nunca essas filiações são claras. Não tratamos de propósito dos casos, indiscutivelmente muitíssimo mais numerosos, onde as ligações de mestre a discípulos são palpáveis e confessas. Consideramos tão somente essas filiações bastardas, mantidas em segredo pelos autores, até mesmo por eles próprios ignoradas, resultado que são, o mais das vezes, de uma sedimentação silenciosa no subconsciente de emoções antigas, nele depostas lentamente.

Não nos detenhamos sobre o alcance prático que por ventura possa oferecer, no presente momento nacional, a investigação literária que apresentamos ao público, visando a esclarecer o leitor, naturalmente inclinado a considerar o admirável romance de Dostoiévski como um desses casos de originalidade patente e incontestada. Procuremos, pelo momento, demonstrar exatamente o contrário disso - e só isso.

É certo que o trabalho de comparação que empreendemos, como, da mesma forma, um escrito anterior, já aparecido na imprensa, sobre algumas das fontes de inspiração de Eça de Queirós, tem como principal objetivo corroborar uma noção simples de estética, mas que parece o seu tanto esquecida: a de que a literatura não poderá jamais prescindir da literatura. Tomando como primeiro objeto de estudo o fundador do realismo em língua portuguesa e demonstrando, como o fizemos noutra ocasião, que esse furioso observador da "sua rua", como ele próprio denominava o seu campo visual, vivia antes inteira e devotamente perdido no mundo artificial do livro, traduzindo em parte a sua grandeza e a de outros seus contemporâneos uma simples grandeza reflexa, derivada dos grandes escritores do século que eles copiaram: assim procedendo, dizia, desejei apenas intervir como um fator de bom senso, num instante em que se pretende rasgar tudo o que já foi escrito, rompendo todos os elos com o passado, a pretexto de tirar da "terra" o elemento de inspiração que só ela, absolutamente, nunca poderá dar.

A originalidade em arte, como em todo o resto, nada mais é do que uma simples nuança. Um pequeno detalhe diferenciador com que a "espécie" que vem marca a sua evolução sobre a "espécie" que passou, talqualmente acontece na natureza. "*Natura non facit saltum*" - nem mesmo na esfera da fantasia e da imaginação. E, quando o faz, é só para despencar-se na extravagância das formas anômalas.

Não nos alonguemos demasiado nestas considerações. Há muita matéria a debater sobre esse ponto delicado. O leitor, porém, verá, nas linhas que se vão seguir, como o escritor (Dostoiévski) que, por excelência, reflete o espírito "naturalista" da nossa época literária, "*qui va révolutionner toutes nos habitudes intelectuelles*", foi buscar também

muito longe da sua realidade ambiente a mais fecunda, a mais larga fonte de inspiração para o seu melhor trabalho.

A Inglaterra exerceu necessariamente, para a época em que Fiódor Mikháilovitch engendrava o seu romance, uma influência mais do que provável sobre os novelistas russos. Gógol a conhecia decerto, pois que possuía toda a cultura literária do Ocidente, embora o seu crítico francês haja insistido na afirmação de que Dickens e o autor do *Revisor* haviam-se empenhado na mesma via e em um mesmo momento, sem se verem. A Inglaterra e o seu sistema político-social são igualmente familiares aos personagens do *Crime e castigo*, que a oferecem como exemplo mordaz do que pode (ou antes, não pode), perante as grandes misérias morais do homem, o amparo mecânico e frio do capitalismo: "… Piedade? Mas o sr. Lebeziátnikov, partidário das ideias novas, explicou outro dia que a piedade, na nossa época, é mesmo proibida pela ciência, e que tal é a doutrina reinante na Inglaterra, onde floresce a economia política" (*Crime e castigo*, p. 12). Um que outro herói mesmo de Shakespeare é, por vezes, relembrado através da grande obra do romancista eslavo (discurso do procurador geral nos *Irmãos Karamázov*). Finalmente, quando Dostoiévski necessita de um padrão de comparação, nos seus juízos literários, é ao colosso britânico que ele expressivamente se dirige: "Como devo-te chamar, quando achas que *Fedra* não é a expressão mais pura e a mais alta da natureza e da poesia! É quase uma obra de Shakespeare…" (*Correspondência*, cartas a seu irmão).

Todavia, a prova mesma da consanguinidade que anunciamos, dão-nos certos acidentes mínimos do livro, uma que outra "palavra", esses pequenos fios com que uma e outra obra se entrelaçam, como no fio de palha de Vanini se entreteciam, para o olhar místico desse ateu singular, todos os milagres da criação.

Preliminarmente: o conflito moral é a maior tragédia dos dois livros. Intitulado *Crime e castigo*, quis o autor claramente pôr em contraste o horror (o "castigo") desse criminoso, Raskólnikov, perante o tresloucado do seu "crime". É esse, aliás, o fim social da obra. Mas nesse ponto, como de resto em muitíssimos outros, o crítico que vigiava em Dostoiévski (por isso que sempre existe um em todo romancista) deve ter sido ludibriado diante da concepção, mais simples, da sua arte. O maior horror desse livro demoníaco não me parece absolutamente esse drama, mais "social" do que humano, do indivíduo que suprime uma vida. O seu drama, nessa fase da ação, conta com um derivativo: a revolta, clara, aberta, que vai a ponto de exercer-se perante os seus próprios algozes. Raskólnikov só foi na verdade profundamente desgraçado e patético no fugitivo momento, nesse minuto shakespeariano (antes mesmo da "punição") em que as feiti-

ceiras de Macbeth põem-lhe ardilosamente no ouvido, como já o haviam feito com o senhor de Cawdor, a caminho da charneca, em meio a um estremecimento instantâneo que é comum a ambos os delinquentes, o meimendro da ambição, o gérmen do delito.

Monologa, passos adiante, Macbeth: "Já duas verdades se disseram como prólogos felizes do ato culminante que tem por tema o real trono… Estas 'insinuações' sobrenaturais não podem ser más nem podem ser boas. Se são más, por que me ofereceram o senhorio de Cawdor como prêmio do meu triunfo, realizando-se a primeira verdade? Sou senhor de Cawdor. Se são boas, por que cedo eu a esta sugestão, cuja horrível imagem põe de pé os meus cabelos, e o meu coração, tão firme, bate com violência de encontro ao meu peito anormalmente? Os receios do presente são menores que os horrores imaginados: a ideia do homicídio persiste no meu pensamento no estado de 'quimera', mas isso abala a tal ponto a minha simples condição de homem, que todas as minhas faculdades são abafadas por esta preocupação, que nada para mim existe, exceto o que não existe" (*Macbeth*, ato I, cena III).

São as mesmas palavras, apenas mais democratizadas, as de Rodion Románovitch: "Será que eu sou capaz 'disso'? 'Isso' será mesmo sério? Não, não é sério de todo. São frivolidades que divertem a minha imaginação, puras 'quimeras'!" "Para essa época, ele próprio", adverte logo o autor, "não acreditava que devesse passar da ideia à ação: ele se limitava a acariciar em imaginação uma 'quimera', ao mesmo tempo espantosa e sedutora." (*Crime e castigo*, pp. 2-3).

Uma simples palavra — quimera — proferida, porém, num sentido satânico, liga as duas situações. Poderá haver, na verdade, tortura mais horripilante do que essa quimera homicida? Quem primeiro a sofreu, quer dizer: quem primeiro afagou, monstruosamente, uma ideia criminal como um "sonho", com inquietação e amor, medo e ternura, foi Macbeth. Eu insisto: para mim, desde a primeira leitura, há bem uma quinzena de anos, do livro extraordinário do romancista russo, o que me ficou como mais estranhamente grande e emocional foi esse modo shakespeariano de propor o "crime" sob a feição de um pensamento amável e "sedutor".

A posição social e política dos dois tipos também se confunde: são ambos expoentes (um, da força bruta; outro, da inteligência), malgrado a pobreza que faz de Raskólnikov quase um mendigo. Ele é um dos poucos "extraordinários", segundo a sua classificação, o futuro super-homem de Nietzsche. O estudante sai com efeito da minoria niilista que vai dentro em pouco revolucionar o mundo, em particular a sua Rússia.

Essa circunstância é procurada com volúpia pelo trágico inglês, que naquela carcaça de grande senhor dispõe de um arcabouço vigoroso para a violência da paixão

que ele lhe ateia. Não duvidemos de que também Dostoiévski, escolhendo para protagonista um intelectual realizado, não buscasse igualmente um aparelho ultrassensível às vibrações titânicas que ele impiedosamente lhe ia comunicar.

Macbeth sente-se impelido pelo diabo: "Começo a suspeitar dos equívocos do demônio que mente e parece falar a verdade: 'Nada receies até que o bosque de Birnam venha sobre Duninsane'" (ato v, cena v). Também Raskólnikov: "Não foi a inteligência que me ajudou aqui, foi o diabo" (*Crime e castigo*, p. 66). Em qualquer país, frio e racionalista, do Ocidente, Rodion Románovitch iria até à insensibilidade sanguinária do bandido escocês. O que salva o estudante de São Petersburgo do caminho inapelável do inferno (onde Shakespeare o abismaria fatalmente), criando desse modo a única divergência profunda entre as duas obras, é a "maneira" de Dostoiévski, essa piedade cristã que se tornou para ele, com o tempo, uma obsessão.

Mais tarde, finalmente, já quando consumado o delito, Raskólnikov procura justificá-lo, servindo-se das palavras de Shakespeare: "*Blood hath been shed ere now, i' the olden time*…" (*Macbeth*, ato III, cena IV). "Ele (o sangue) tem corrido sempre em ondas sobre a terra…" (*Crime e castigo*, p. 451).

Em rigor não precisa aduzir, parece-nos, nenhuma outra prova mais para estabelecer a afinidade, de conjunto e por vezes mesmo de detalhe, que nos propusemos demonstrar.

Rio, 1930.
(*O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1930, Segunda Seção, pp. 1-2)

Romance e técnica

Dyonélio Machado

Subordinado a esse título, um longo artigo acaba de ser lançado por Álvaro Lins na sua tão conhecida seção "Crítica Literária", do *Correio da Manhã*. Sugere-o o aparecimento de três romances, um dos quais o meu intitulado *O louco do Cati*. É o que justifica o presente comentário.

Em primeiro lugar, Álvaro Lins parece andar perdido no vasto mundo da literatura, quando pensa que o "problema da poesia, hoje mais do que nunca, está ligado a um problema de forma", que "o problema do romance, por sua vez, implica um problema de técnica" e que "o problema do ensaio acha-se em conexão com um problema de estilo". É certo que ele, nas linhas que se seguem, procura atenuar o rigorismo dessas máximas: mas o seu pensamento a esse respeito é nítido e antigo (pelo menos data de três meses, como afirma): a poesia requer fundamentalmente a forma, o romance a técnica, o ensaio o estilo. Como técnica, em uma análise, significa "modo correto de fazer uma coisa", para Álvaro Lins só o romance exige o cuidado de ser benfeito. Isso, dito assim por tão conhecido escritor e num meio tão divertido como o nosso, vai trazer dissabores: todos julgarão que têm desde agora maiores licenças ainda quando tratam de versos ou quando tratam do semelhante. E a compostura - esse saboroso direito a "prêmios de comportamento" de Elói Pontes - ficará sendo o martírio e o dever apenas duma espécie: os romancistas.

Álvaro Lins deixou-se enganar pelo amor esquizoide à sistematização. Todos os gêneros literários, como todas as modalidades da arte, exigem inicialmente técnica. E todos, por seu turno, devem ser vazados numa forma, tanto melhor, quanto original. Como igualmente terão de exibir um estilo - que é o que diferencia cada um, dentro da mesma família artística. A técnica é a fatura, a forma é o "lavor" (vamos empregar um bom termo antigo), e o estilo - a força que anima todo o trabalho e que deriva diretamente da personalidade do autor. Pode um grupo de indivíduos usar da mesma técnica (é o caso das "escolas literárias"), ter uma forma semelhante (é ainda o caso dessas escolas); mas, se cada um deles é mesmo um indivíduo, pessoal e artisticamente definido, o estilo dessas obras aparentemente iguais mudará de autor para autor. "O estilo é o homem."Como é lamentável a gente ter de vir repetir essas trivialidades de Estética, quando todo mundo devia

conhecê-las perfeitamente! Mas é que já não se estuda. Dizem que é feio saber, que é passadismo. Imaginem…

Em compensação, Álvaro Lins se apega a uma autoridade mais do que suspeita - Spengler - para nos dar da técnica uma impressão militar, à Terceiro Reich: "A técnica é a tática da vida". Vá se entender isso. Mas o mais importante é que Álvaro Lins assegura que "estas palavras se ajustam com precisão à terminologia do romance". Bom, dessa maneira (e diante do que nos parece conter a expressão especiosa "tática da vida"), todo romance, como invenção e realização, se deveria resumir a uma coisa muito parecida com a vida instintiva ou o automatismo primitivo. Na realidade, porém, eu não tenho o menor empenho em decifrar filosofias que se revestem de abstrusidades para parecerem transcendentais aos ingênuos. Interessa-me muito mais o que diz Álvaro Lins.

Diz ele, por exemplo, que fez agora uma nova leitura do meu romance anterior, *Os ratos*, e pensa que "nada se perdeu dessa obra sombria e densa".

Já Elói Pontes havia observado, exatamente num comentário ao meu último trabalho, que Álvaro Lins gosta das coisas caliginosas. Ele aqui se denuncia mesmo. Mas esse festejado crítico gosta também das coisas "densas". Vejam só: "Ela (essa obra – *Os ratos*) conserva toda a sua vitalidade: conserva sobretudo aqueles caracteres que logo pareceram a todos como os traços mais pessoais do romancista: o seu poder de concentrar todos os aspectos do livro num só ponto da narrativa… a sua técnica de construir para um efeito de síntese". E como *O louco do Cati* não apresenta esses caracteres, conclui o crítico que ele tem uma "técnica vacilante".

Os ratos representavam um drama. Só. Não admira que todo o livro tendesse para o desfecho desse drama. Os franceses - exímios denominadores de tudo - chamam a este tipo de romance - "roman à clé". Um romance policial é o modelo acabado do romance "à clé". Pode ser bom, mau, mas há de "concentrar todos os aspectos do livro num só ponto da narrativa": saber quem é o Dragão Verde. Nem por isso vale mais do que o *Sr. Pickwick*, que não tem ponto para onde se deva concentrar a narrativa: ou do que o *D. Quijote de la Mancha*, que não visa a "um efeito de síntese".

Há romance cuja beleza reside exatamente no seu tom esgarçado. É o caso, por exemplo, do nosso maravilhoso *Brás Cubas*, de Machado de Assis. Ele também desnorteou a crítica. Não se sabia se era romance ou não. Inegavelmente, quando alguém tem de morrer num livro, esse acontecimento é o que mais empolga e polariza a afetividade do leitor. Há muito leitor sôfrego, que pula páginas e páginas para ver se o herói vai ou não morrer. A morte de certas personagens (como em todas as tragédias, desde Sófocles até Shakespeare) constitui exatamente o "clou", esse "ponto" de convergência de Álvaro

Lins. Pois bem, Machado de Assis brinca tanto com essa curiosidade sôfrega da crítica, que "começa" por matar o seu personagem, tirando dessa forma todo o interesse que ela podia ter daí em diante pelo romance…Mas não é só: creio que Álvaro Lins sentiu bem os prodígios de técnica que revela o *Contraponto*, de Huxley. Ou talvez não sentisse, porque é preciso fazer a ficção para poder apreciar em seu justo valor certas qualidades novelísticas, principalmente a técnica. Pelo menos há de ter ouvido dizer que é um livro impecável quanto à técnica. Mas como? E onde está então este "efeito de síntese", numa obra caleidoscópica que "a nada conduz" e que, se termina num melodrama, não é absolutamente para ficar melhor? Do mesmo autor há ainda coisa mais característica: *Sem olhos em Gaza*. É um livro cujos capítulos são tirados ao acaso de dentro duma gaveta. Uma pessoa das minhas relações — uma senhora — leu esse livro, não pela ordem das páginas, mas pela ordem cronológica (pois todos sabem que os seus capítulos têm como títulos as diferentes datas em que se passa a ação). Só assim lhe era possível seguir o "fio da narrativa". E, entretanto, se alguma coisa não se pode deixar de admirar nessa obra tão discutida - é a técnica.

Não está absolutamente certo o que diz Álvaro Lins com respeito aos meus romances: que *Os ratos* têm técnica e que *O louco do Cati* tem uma técnica vacilante. O que se dá na realidade é que esses livros têm (ou não têm) duas técnicas diferentes. Mas era isso que eu pensava que iria dizer um crítico tão arguto e que mostrou tanto interesse pela minha obra (a ponto de reler todo um volume, quando a gente mal tem tempo de ler um artigo de fora a fora). Ele chegou mesmo a se ensaiar: "Talvez - disse ele - a ânsia de renovação seja o motivo que levou o sr. Dyonélio Machado a alterar em *O louco do Cati* o antigo processo que lhe dera um êxito tão positivo". Não é bem isso - ânsia de renovação - (considero tal tarefa superior às minhas forças); mas preocupação em não me repetir, em sondar tudo quanto sinto que a minha natureza contém e pode dar.

Quis fazer um romance em que tudo é móvel: quando os leitores mais benevolentes (e os há, acredite o sr. Álvaro Lins) estão se acostumando com o Léo e o Manivela e já gostam mesmo do "Borboleta", eis que tudo isso se desgalha, se dissolve, fica para trás. Norberto caminha longe na narrativa, e acaba por ter a sorte dos demais: cai, como cai uma folha desprendida dum ramo. Não estará em tudo isso exatamente um drama silencioso, discreto? Esse "ficar para trás" não será um dos elementos mais trágicos do romance, como o é da vida, segundo sabemos todos nós?

Não sei. Quis tentar esse "momento artístico". Como já havia tentado o gênero oposto em *Os ratos* e pretendo coisa nova ainda num romance em que trabalho desde agora.

Mas estas francas considerações que faço, norteado por um espírito de camaradagem à moda gaúcha, não são capazes de me levar a olvidar o quanto devo à benevolência da crítica de Álvaro Lins.

Porto Alegre, 25.06.1942.
(*Dom Casmurro*, n. 258, Rio de Janeiro, 11 jul. 1942, p. 2)

3 • ENTREVISTA

Sobre letras e cinema: entrevista com Randal Johnson

Antonio Dimas

Randal Johnson vem construindo sua carreira acadêmica sob a marca da exemplaridade, dividindo-a, de forma equilibrada, entre docência, pesquisa e envolvimento institucional. Neste item, além da chefia dos Departamentos das universidades em que atuou e atua, esteve à frente, também, do Latin American Institute e do setor de Relações Internacionais da University of California, em Los Angeles, onde ingressou, como professor de Literatura Brasileira, em 1994.

Depois de alcançar seu doutoramento pela University of Texas, em Austin, em 1977, Randal Johnson lecionou na Rutgers University (1977-83) e na University of Florida (1983-94).

Seu primeiro livro em português — *Literatura e cinema:* Macunaíma*: do modernismo na literatura ao cinema novo* (1982) — espelha com clareza sua inclinação comparatista e sua dedicação a dois campos expressivos de nossa cultura: a literatura e o cinema. Ao longo dos anos, seus cursos de pós-graduação, suas participações em congressos, simpósios e festivais e sua bibliografia atestam seu envolvimento com nossa contemporaneidade. Sobre seus projetos em andamento — expansão, aprofundamento e contextualização mais ampla de suas pesquisas anteriores, o que é evidência de continuidade macia e sem trancos oportunistas —, ouçamos seu depoimento.

Como teve início seu interesse intelectual pelo Brasil? Onde estão essas raízes? Quais os especialistas nessa área que o ajudaram, de forma direta ou indireta? Qual a relevância da contribuição desses antecessores?

Meu interesse intelectual pelo Brasil surgiu através de um interesse pessoal, e dentro de circunstâncias bastante precisas. Quando ingressei na faculdade como aluno de graduação, eu não tinha uma noção específica do que queria estudar. Estava interessado na América Latina por causa de duas viagens que havia feito ao México e estava pensando em estudar relações internacionais. Já falava espanhol. Aí, depois do primeiro ano de faculdade, sabendo que a universidade ia começar a oferecer matérias de português, comprei um LP de João Gilberto cantando músicas de Tom Jobim. Foi com esse LP que descobri o Brasil. A partir daí foi uma bola de neve. Com certeza, minha imagem do país era extremamente idealizada e romântica, naquele momento. Uma imagem reforçada pelo filme *Orfeu Negro* [1959, de Marcel Camus], que circulava muito nas universidades. Isto era a época da guerra do Vietnã, da Guerra Fria, do movimento pelos direitos civis e assim por diante, e a sombra da convocação militar pairava sobre minha cabeça. Como disse em outras ocasiões, entre a guerra e um Rio de Janeiro idealizado,

a opção era fácil. Acabei não sendo convocado e em 1970 entrei na pós-graduação da Universidade do Texas, em Austin, para estudar literatura luso-brasileira.

Quem o orientou nas escolhas acadêmicas específicas?

A grande figura no estudo de literatura brasileira na Universidade do Texas, naquela época, era Fred P. Ellison, que faleceu o ano passado. Entre muitas outras coisas, o professor Ellison era o autor do livro *Brazil's New Novel: Four Northeastern Masters*. Era um homem extremamente generoso e meu mentor. Também tive a oportunidade de estudar com Norman Potter, um intelectual impressionante, e vários professores de literatura hispano-americana. Mas no primeiro ano de pós, tive a oportunidade de fazer seminários com Massaud Moisés e Haroldo de Campos, que eram professores visitantes no departamento. Minha formação teórica e metodológica era muito fraca então, e a disciplina do Massaud me foi muito importante pelo que ele ensinou sobre a análise meticulosa de textos literários. A disciplina do Haroldo era mais teórica. Em seu seminário sobre prosa de vanguarda, ele delineou a análise de *Macunaíma* que seria publicada dois anos depois, em 1973, com o título *Morfologia do Macunaíma*. O seminário passou um pouco por cima da minha cabeça, mas plantou uma semente que daria frutos mais tarde com minha tese de doutorado sobre *Macunaíma*: *Literatura e cinema*. Nela utilizo a metodologia de Haroldo (e de Vladimir Propp), numa análise comparada da estrutura narrativa do romance de Mário de Andrade e do filme de Joaquim Pedro de Andrade. A tese foi publicada em São Paulo em 1982 pela T. A. Queiroz, em tradução de Aparecida de Godoy Johnson.

Quando se deu o início dessa formação e como era, em retrospecto, o panorama dos estudos brasileiros nos Estados Unidos desse tempo? Sua universidade de origem ofereceu-lhe condições para essa pesquisa inicial?

A Universidade do Texas, em Austin, tem — e tinha, quando ingressei na pós — um dos programas mais fortes de estudos brasileiros nos Estados Unidos. Naquela época, havia Richard Graham, no Departamento de História, William Glade em economia, Gerard Béhague em etnomusicologia, Lawrence Graham em ciência política, além de professores visitantes todo ano. Por exemplo, quando estava terminando a tese, fiz um seminário com Affonso Romano de Sant'Anna, que até hoje considero um amigo.

Sempre tive alguma forma de apoio para minha pesquisa, ou através de bolsas ou do que chamamos de "*teaching assistantships*", em que ensinava português enquanto estudava. Também recebi bolsas externas à universidade: uma da Fulbright para a

pesquisa de mestrado, que resultou numa dissertação sobre Adonias Filho, e outra da Social Science Research Council e da American Council of Learned Societies para a tese de doutorado. Além disso, a biblioteca da universidade é maravilhosa, uma das melhores dos Estados Unidos na área de estudos latino-americanos.

Como, quando e onde foi seu primeiro contato efetivo com o Brasil? Quem lhe serviu de ponte, de contato acadêmico, no Brasil?
Visitei o Brasil brevemente em 1970, num programa de treinamento do Peace Corps (Voluntários da Paz), mas não permaneci no programa, preferindo voltar ao Texas para fazer a pós-graduação. Em 1971, se não me engano, voltei, com o Professor Fred Ellison, para um grande simpósio na USP sobre Estudos Brasileiros. Foi nessa ocasião que conheci pessoas como você e ouvi palestras de figuras brilhantes como Antonio Candido e José Aderaldo Castello, entre várias outras. Com a bolsa da Fulbright, que mencionei acima, passei um ano no Brasil em 1971-72, fazendo pesquisa independente, principalmente na Biblioteca Nacional. Na ocasião, acabei dividindo o ano entre Rio de Janeiro e Salvador. Era muito jovem e tímido e não cheguei a fazer muitos contatos acadêmicos. Através de Fred Ellison, conheci Adonias Filho, no Rio, e encontrei-o de novo — e por puro acaso — em Ilhéus.

Como se deu a pesquisa que o levou ao cotejo entre o livro e o filme *Macunaíma*? Por que escolheu esse autor? Você tinha um plano teórico prévio ou foram as circunstâncias que ditaram esse rumo?
De certa maneira abordei este assunto acima. Foi Haroldo de Campos quem me chamou a atenção para o romance de Mário. Ele mencionou o filme, mas não o havia visto quando vim ao Brasil em 1971. Acabei assistindo a ele pela primeira vez numa sala de cinema que existia na Galeria Alaska, em Copacabana, e que hoje é uma igreja evangélica. Se não me falha a memória, lembro-me de ter assistido, mais ou menos na mesma época, a *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, em outra sala de cinema em Copacabana. Na pós-graduação acabei fazendo algumas disciplinas de cinema, inclusive uma sobre cinema latino-americano com Julianne Burton-Carvajal, uma das maiores especialistas do assunto nos Estados Unidos. Foi com ela que comecei a aprender alguma coisa sobre o Cinema Novo, o novo cinema latino-americano e o cinema brasileiro de modo geral. No entanto, meu contato mais sistemático com o cinema brasileiro veio em 1975-76, quando passei dezoito meses no Brasil fazendo pesquisa para a tese de doutorado. Nesse período assisti a mais de duzentos filmes brasileiros.

Em suma, a tese de doutorado resultou da conjunção de vários fatores: o seminário de Haroldo, que me ofereceu algumas noções de teoria e um caminho metodológico, pelo menos em termos da análise da narrativa; um interesse maior pelo cinema e um conhecimento maior da linguagem cinematográfica; e o contato com o Cinema Novo e o cinema latino-americano, que ofereceu a contextualização.

Até certo ponto, a minha pesquisa sempre foi circunstancial, baseada num desejo de conhecer melhor algum assunto, e um assunto levava a outro. Escolhi o assunto da tese de doutorado baseado nas circunstâncias que acabei de descrever. Terminado o doutorado, queria organizar um livro de ensaios sobre o cinema brasileiro para publicar nos Estados Unidos. Consegui meu primeiro emprego acadêmico na Rutgers University, no Estado de New Jersey. Ia sempre a Nova York, muitas vezes para ver filmes brasileiros. Numa destas ocasiões, Fabiano Canosa me apresentou a Robert Stam, que tinha terminado seu doutorado em Berkeley e se mudado para Nova York, onde dava (e dá) aula na New York University. O Bob tinha a mesma ideia, e resolvemos trabalhar juntos. O resultado foi o livro *Brazilian Cinema*, o primeiro livro publicado em inglês sobre o assunto, com colaborações de pessoas como Sérgio Augusto, José Carlos Avellar, Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Galvão, João Luiz Vieira e Ismail Xavier, entre outros. É um livro com forte inclinação cinemanovista.

No entanto, depois de terminarmos o livro, me parecia que faltava um estudo mais específico sobre os diretores principais do Cinema Novo e comecei a fazer pesquisa com esta finalidade. O resultado foi o livro *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, que saiu em 1984, com estudos sobre a obra de Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. (Deveria ter expandido a seleção para incluir, no mínimo, Leon Hirzman e Paulo César Saraceni.) Foi durante esta pesquisa que percebi, pela primeira vez, a importância das relações entre o cinema brasileiro e o Estado e, após nova pesquisa, publiquei *The Film Industry in Brazil: Culture and the State* em 1987, disponível em capítulos separados. (em *http://digital.library.pitt.edu/cgi-bin/t/text/text-idx?idno=31735057894150;view=toc;c=pittpress).*

Desde então, questões relacionadas à indústria e à política cinematográficas têmse constituído em linha central da minha pesquisa.

Quando trabalhava no livro sobre a indústria cinematográfica e o Estado, li *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, de Sérgio Miceli, publicado em 1979. Havia feito vários seminários de pós sobre diversos aspectos do movimento modernista, mas ninguém tinha falado da relação às vezes problemática entre alguns escritores modernistas

e o Estado nos anos 30, e isso passou a me interessar. De volta à Flórida — mudei-me de Rutgers para a Universidade da Flórida em 1983 —, participei de um grupo de trabalho sobre cultura e Estado. Um sociólogo chileno, Hernán Vera, sugeriu que começássemos com a leitura do livro *A reprodução*, de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron. Ao mesmo tempo, sugeri que convidássemos Sérgio Miceli como professor visitante, o que efetivamente aconteceu em 1987. Naquele mesmo ano, formulei um projeto de pesquisa sobre o que chamava de as "relações sociais" da literatura brasileira nos anos 30 e passei o ano letivo seguinte no Woodrow Wilson International Center for Scholars, em Washington, iniciando a investigação.

Com o Sérgio tenho uma dívida intelectual enorme. Foi ele que me abriu as portas para que eu passasse um semestre sabático em Paris, frequentando o grupo de Bourdieu no Centre de Sociologie Européenne. Lá tive a oportunidade de me reunir com Bourdieu e sugeri a ele a organização de um livro de seus ensaios sobre literatura e cultura. O resultado foi *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, que saiu em 1993, para o qual escrevi a introdução e servi como tradutor e editor de tradução. Este livro representou a primeira de várias digressões que atrasaram o projeto sobre os anos 30.

Em seguida, organizei um livro em homenagem a Fred Ellison, chamado *Tropical Paths: Essays on Modern Brazilian Literature*, e outro, com Larry Crook, intitulado *Black Brazil: Culture, Identity and Social Mobilization*, que inclui trabalhos apresentados num simpósio que organizamos na Universidade da Flórida em 1993. Escrevi um livreto sobre *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, para uma pequena editora na Inglaterra, e continuei trabalhando com a obra de Bourdieu, servindo como tradutor ou editor de *Practical Reason* (*Razões práticas*, em português) e das intervenções de Bourdieu, no livro *Free Exchange*, um longo diálogo entre o sociólogo e o artista alemão Hans Haacke.

Mais uma digressão, que mostra de novo o lado às vezes circunstancial da pesquisa: no final dos anos 90, assisti, num período relativamente curto, a três filmes que se passam em ou por Portugal: *Terra estrangeira*, de Walter Salles, *O c*éu de Lisboa, de Wim Wenders, e *Viagem ao princípio do mundo*, de Manoel de Oliveira. Esses filmes me deram vontade de passar um tempo em Portugal, aprender mais sobre o cinema português e escrever um livro sobre o assunto. Durante um semestre em Lisboa, assisti a muitos filmes. Estava pensando em como iria organizá-lo, quando recebi um convite da editora da Universidade de Illinois para escrever um livro apenas sobre Manoel de Oliveira. Aceitei, e o livro saiu em 2007. Ao longo desse período de digressões, nunca

deixei de escrever ensaios sobre diversos aspectos do cinema brasileiro e outros assuntos e nunca esqueci o projeto sobre as relações sociais da literatura brasileira, embora a possibilidade de terminá-lo às vezes parecesse distante. Além disso, nos últimos dez anos, tenho ocupado cargos administrativos bastante pesados na University of California, em Los Angeles, o que fragmenta o tempo e atrapalha a pesquisa. Enfim, o trabalho intelectual nem sempre segue em linha reta.

Que tipo de material documental você privilegiou em suas pesquisas no Brasil? Quais foram as dificuldades para ter acesso a esse material? Qual era o estado de conservação dos acervos em que trabalhou? Quais suas sugestões para melhor conservá-los e fazê-los funcionar de forma efetiva?

As coisas mudaram muito desde que comecei a fazer pesquisa no Brasil. Em termos de documentação para a tese de doutorado, usei o arquivo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros (e Telê Porto Ancona Lopez foi extremamente generosa com o seu tempo e suas sugestões) e outros materiais na Cinemateca Brasileira, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, no Museu Lasar Segall, em São Paulo, e na Biblioteca Nacional e na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro. Nunca tive dificuldade de acesso, mas também nunca pedi para ver nada que não estivesse disponível a todos os pesquisadores.

A questão do cinema era mais complicada. Não havia filmes em VHS, muito menos DVD. O negócio era acompanhar mostras, lançamentos, retrospectivas. Lembro-me de ter assistido a filmes no centro de São Paulo com gatos (e quem sabe que mais?) andando pelo corredor. Ainda por cima, quem estudava cinema tinha que tomar notas no escuro, muitas vezes escrevendo em cima do que havia acabado de escrever. Hoje as coisas são bastante diferentes.

Para fazer a análise do filme *Macunaíma*, usei uma cópia em 16 mm, que mandei fazer no Líder, no Rio de Janeiro, com a autorização de Joaquim Pedro. Hoje a cópia se encontra no UCLA Film and Television Archive. Fiz uma análise plano por plano do filme numa moviola da ECA, com a ajuda de Jair Leal Piantino.

Os acervos do IEB me pareceram muito bem organizados e fáceis de consultar. Seria ótimo se tudo fosse digitalizado e disponibilizado na internet. Parece que estamos a caminho disso mesmo, como se vê na Biblioteca Brasiliana José e Guita Mindlin, entre muitas outras. Uma coisa que tem sido muito útil é a disponibilidade de teses defendidas na USP e em várias outras universidades brasileiras. Agora, as trocas de informações são de fato globais.

Quais são seus projetos em andamento?
Estou retomando o projeto sobre as relações sociais e políticas da literatura brasileira nos anos 30, que se concentra em quatro escritores: Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Octávio de Faria e Graciliano Ramos. Eles representam duas gerações literárias, quatro posições políticas distintas e quatro diferentes modos de inserção no campo. Dois fazem parte do cânone literário; os outros dois nem tanto. Em termos políticos, Cassiano Ricardo e Octávio de Faria ocupam posições de direita. O primeiro era leigo; o segundo, católico, mas os dois eram autoritários. Mário é mais de centro e Graciliano, de esquerda.

Trabalho com um conceito elaborado por Edward Said. Com a ideia de que os textos literários constituem uma rede dinâmica de relações sociais, intimamente vinculadas a relações sutis de autoridade e de poder. Este poder não se refere necessariamente ao poder do Estado; pode se referir ao poder simbólico dentro do campo literário, onde existem hierarquias de vários tipos. Alguns romances são publicados pelas melhores editoras; outros não. Alguns se tornam canônicos; outros desaparecem. E isto depende em parte do que Said chama de "afiliações", ou as relações entre as obras propriamente ditas e diversas instituições, agências, classes e assim por diante, ou o que Bourdieu chamaria de "instâncias de consagração". A prática literária se define, portanto, tanto em termos de uma intertextualidade propriamente literária quando em termos do quadro institucional que sustenta a literatura de múltiplas maneiras. O que me interessa aqui não é a obra literária em si, mas a trajetória de cada autor dentro de uma rede específica de afiliações que contribuem para a construção de sua posição no campo.

Naturalmente, cada trajetória é diferente, e por isso a abordagem específica também tem que ser diferente.

No caso de Cassiano Ricardo, discuto o lugar do grupo Verde-Amarelo/Anta, dentro do contexto mais amplo do modernismo, e a elaboração crescente de uma ideologia autoritária. Em relação a Mário de Andrade, focalizo o seu conceito do papel social do artista ou, mais especificamente, o que chamo de "intenção" artística e cultural. No capítulo sobre Octávio de Faria, representante da direita católica, examino várias facetas do desenvolvimento do seu pensamento, que Maria Teresa Sadek caracterizou como um "autoritarismo perdedor", na *Tragédia burguesa*. No último capítulo exploro a construção de Graciliano Ramos como escritor de esquerda, concentrando-me principalmente no período até 1936.

Para quem se interessar, uma versão inicial do capítulo introdutório, traduzida por você, foi publicada, em 1995, no número 26 da *Revista USP*, com o título "A dinâmica

do campo literário brasileiro — 1930-1945". Nesse artigo, delineio alguns dos argumentos centrais de outros capítulos como "Authoritarian Fiction: Octávio de Faria's *Tragédia burguesa*", "The Institutionalization of Brazilian Modernism", "Notes on a Conservative Vanguard: The Case of Verde-Amarelo/Anta", "Art and Intention in Mário de Andrade", e "Graciliano and Politics in Alagoas", já publicados (ou em vias de, como é o caso do ensaio sobre Graciliano) em revistas e coletâneas dispersas durante mais anos que gostaria de lembrar. Devo terminar o livro nos próximos meses, e depois pretendo voltar a escrever sobre cinema, talvez atualizando o meu livro sobre a indústria cinematográfica brasileira.

OUTROS LIVROS DO AUTOR

Além do livro já mencionado, Randal Johnson também publicou os seguintes (além de dezenas de artigos):

Brazilian Cinema. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1982. Rpt. Austin: University of Texas Press, 1988. Coedited with Robert Stam. Expanded rpt. New York: Columbia University Press, 1995.

Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film. Austin: University of Texas Press, 1984.

The Film Industry in Brazil: Culture and the State. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

Tropical Paths: Essays on Modern Brazilian Literature. New York: Garland Publishing, 1993. Organizer, editor, author of introduction.

Pierre Bourdieu. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge, England: Polity Press, 1993. Editor, author of introduction. U. S. edition: New York: Columbia University Press, 1993.

Antônio das Mortes. Wiltshire, England: Flicks Books, 1998.

Black Brazil: Culture, Identity, and Social Mobilization. Los Angeles: UCLA Latin American Center. 1999. Co-edited with Larry Crook.

Manoel de Oliveira. Champaign/Urbana: University of Illinois Press, 2007.

The Talking Pictures of Manoel de Oliveira. Exhibition catalog. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 2008.

Joe Wallach. *Meu Capítulo na TV Globo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2011. Editor.

4 • RESENHAS

Graciliano Ramos sob o fio da palavra empenhada

Jean Pierre Chauvin

Cangaços e *Conversas* (ambos organizados por Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla e lançados em 2014 pela ed. Record[20]) resultam de um trabalho feito a quatro mãos, durante mais de uma década, a respeito de obras esparsas de Graciliano Ramos. A pesquisa se concentra no exame de fontes primárias, a saber, manuscritos, documentos e fotos; jornais e revistas em que os textos do escritor foram originalmente publicados.

Dentre os periódicos investigados, mencionem-se a revista getulista *Cultura Política*, na qual Graciliano assinou uma série de textos na seção intitulada "Quadros e Costumes do Nordeste", e a revista *Novidade*, publicada em Alagoas no início dos anos 1930, em que o autor estampou um capítulo de seu romance *Caetés*.

I

"— Desafasta, ordenou o polícia. Aqui tem gente."
Vidas secas[21]

***C**angaços* reúne breves textos predominantemente ensaísticos de Graciliano Ramos, mais ou menos enfeixados entre a crônica e o artigo de opinião. Concentrados na temática do lampionismo, eles foram escritos pelo autor alagoano entre 1931 e 1941, dentre

---

20. Ieda Lebensztayn é doutora em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP e desenvolveu projeto de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros, na mesma instituição. Autora de *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis* (São Paulo: Hedra, 2010). Thiago Mio Salla é doutor em Ciências da Comunicação e professor do Departamento de Jornalismo e Editoração na Escola de Comunicações e Artes (USP). Atualmente, realiza doutorado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa na FFLCH.

21. Em *Cangaços*, dois capítulos de *Vidas secas* foram reproduzidos, com vistas a ressaltar a dicção e o percurso dos contos — publicados avulsamente até chegarem à forma livro, mediante reunião e reordenação das partes do romance. Na antologia, o texto que serve de epígrafe a esta resenha consta da página 116.

os quais se destaca "Dois irmãos": artigo até então inédito em livro, originalmente publicado pelo autor em 1938.

Na antologia, descortina-se um mundo rico e certamente menos conhecido — mesmo para o leitor que já tomou conhecimento ou mantém contato com a prosa do escritor. Na "Apresentação" assinada pelos organizadores, contamos com coordenadas fundamentais para (re)situar o leitor perante o tema, tendo em vista a imagem (até certo ponto cristalizada e) de viés francamente pejorativo que a imprensa e a literatura tradicional construíram a respeito do cangaceiro.

Trata-se de empenhado trabalho de prospecção e análise em que os pesquisadores parecem estar contagiados pelo tom de denúncia que desponta nas crônicas. Um sentimento plenamente justificado, por sinal, pois desnuda a manutenção de uma "estrutura social fincada em desigualdades, gerando fome e luta por sobreviver, [que] resultava na violência de cangaceiros e da polícia" (p. 9).

Ora, Graciliano não perdia de vista o dado político e o fator estético, mesmo porque não se tratava de mera "representação de cangaceiros como protagonistas" (p. 11). A esse respeito, deve-se mencionar que "o romancista, que sofreu a prisão em 1936, partilha com Fabiano a revolta contra os arbítrios do autoritarismo" (p. 17).

Antiga lição da melhor retórica, uma vez encontrado o tema, passa-se à disposição das partes. E desse modo, à medida que avançamos pela leitura dos dezesseis textos que perfazem a trilha sugerida por Lebensztayn e Salla, é possível escutar algumas vozes dos narradores e personagens de Graciliano. Em um consórcio feliz com a literatura, elas vêm a se misturar sob as formas da evocação aos artigos que circularam em diversos periódicos.

Texto inaugural da antologia, em "Sertanejos" o ensaísta Graciliano Ramos chama a atenção para o fato de que o tipo é moldado pela imagem "que a gente da cidade se acostumou a ver em jornais e em livros" e ressalta que determinados modos de representação se distanciam grandemente do que se testemunha, afinal "são feitos por cidadãos que nunca estiveram no interior". Trata-se de "um produto literário" a sugerir que o sertanejo resulte da "mistura de retirante, beato e cangaceiro, enfeitada com um patuá" (p. 21).

Quando propõe um retrato de Lampião — o líder moldado e convertido em mito pelo imaginário popular —, Graciliano lança mão de seu extraordinário poder de síntese, concorrendo para a velocidade da leitura, catalisada pelo tom quase humorístico da crônica:

[ele] foi ao Juazeiro, confessou-se ao padre Cícero, pediu a bênção a Nossa Senhora e entrou a matar e roubar. [As motivações do cangaceiro são justificáveis, coerentes, portanto:] É natural que procure o soldado que lhe pisava o pé, na feira, o delegado que lhe dava pancada, o promotor que o denunciou, o proprietário que lhe deixava a família em jejum (p. 28).

Reiterando essa concepção, em "Comandante dos burros" o autor sugere que não restam muitas saídas para aqueles que percorrem o sertão, na constante luta pela sobrevivência. O problema está posto e, com ele, assoma a violenta tradição repressiva: "Antes da morte, da emigração ou da farda, essas criaturas são maltratadas pelas diligências, que não querem saber quem é bom nem quem é ruim: espancam tudo" (p. 43).

Na coletânea há um espaço especialmente reservado para alguma irreverência, quando da abordagem de questões mais sérias. Ao ficcionalizar um método "esotérico" de modo a entrevistar Lampião, o diálogo ágil entre o suposto repórter e o cangaceiro dá uma medida da postura autocrítica de Graciliano, no papel de jornalista. Supondo que Virgulino pediria detalhes sobre o veículo impresso, o diálogo se daria dessa forma:

— Um jornal?
— Sim, senhor, um papel com letras para embromar os trouxas. Mas o nosso é um jornal sério, um jornal de bandidos (p. 32).[22]

Acima de tudo, os textos de Graciliano Ramos aqui reunidos permitem relativizar tanto o mito romântico de Lampião, quanto fazer troça do heroísmo de araque artificialmente encarnado pelos soldados que seguiram em seu encalço.

Diferentemente da figura do homem armado que passou a circular no país centrado "no tipo heroico do cangaceiro do século passado, espécie de Quixote que se rebelava contra a ordem para corrigir injustiças" (p. 52), o bando liderado por Lampião "trazia mais de cem homens que não se escondiam na capoeira nem transitavam em

22. Lebensztayn e Salla indicam que o referido "jornal de bandidos" é o semanário *Novidade*, publicado em Maceió em 1931. Com o advento da chamada "revolução de 30", a revista deu voz a jovens críticos dos problemas da realidade alagoana e brasileira, como o futuro historiador Alberto Passos Guimarães, o crítico Valdemar Cavalcanti, o pintor e capista Santa Rosa, o filólogo Aurélio Buarque, além de ter dado voz a intelectuais nem tão jovens, como o próprio Graciliano Ramos, Jorge de Lima e José Lins do Rego.

veredas. Corriam pela estrada real, muito bem montados, espalhafatosos, pimpões, chapéus de couro enfeitados de argolas e moedas, cartucheiras enormes, alpercatas [...]" (p. 41).

Uma configuração similar reaparece em "Dois cangaços", ensaio em que o escritor contrapõe perfis de dois períodos históricos: "Em geral os malfeitores ocultavam as suas truculências ou apresentavam-nas como fatos necessários e justos: enfeitados, romantizados pela imaginação popular, dedicavam-se a obras de reivindicação e de vingança, eram uns heróis, quase uns apóstolos, na opinião dos matutos" (p. 83).

Também em "O fator econômico no cangaço", o cronista realça o dado negativo dos bandos de seu tempo: "Hoje os bandoleiros são de ordinário criaturas nascidas na canalha, libertas dos patrões que as orientavam, ora no trabalho do campo, ora nas lutas contra as forças do governo" (p. 98).

Nota-se que Graciliano extrapola as matrizes que entrariam na composição do cangaceiro, pois tenciona questionar os limites entre o boato e a notícia, como avulta em "Virgulino". Nesse texto, eivado de ironia, o romancista exprime-se de modo galhofeiro, o que contribui para realçar a instabilidade e volubilidade do gênero jornalístico-literário: "Há dias surgiu por aí um telegrama a anunciar que o meu vizinho Virgulino Ferreira Lampião tinha encerrado a sua carreira, gasto pela tuberculose, deitado numa cama, no interior de Sergipe. Mas a notícia não se confirmou" (p. 55). Repare-se que a imprecisão temporal ("Há dias") e espacial ("por aí") não é gratuita: confere, inclusive, o sabor de anedota ao texto.

"Antônio Silvino" traça o perfil de outro célebre jagunço que chegou a ser entrevistado pelo próprio Graciliano Ramos, em companhia "do escritor José Lins do Rego, que em menino conheceu o sertanejo temível no engenho do coronel José Paulino" (p. 67). Silvino age de forma imprevista, durante o encontro com os dois repórteres — "Conosco é amável em demasia" (p. 67) —, o que contribui para relativizar o significado do banditismo, nos anos 1930.

"Corisco" era o nome altamente sugestivo de um sujeito diminuto: "figura secundária [que] não criou reputação — e finou-se quase inédito. Foi um pequeno monstro" (p. 105). Personagem-síntese do bando de Lampião, a falta de regras parece ter sido uma componente essencial ao cotidiano desse cangaceiro, que viveu "fora da sociedade, metido no mato como um bicho, sem calendário, e sem mulher, desprezou noções rijas e antigas" (p. 106).

Fosse por costume, estatuto ou regra, a postura dos membros do bando era uma prática generalizada e incluía as mulheres. Não por acaso, "d. Maria não se incomodava

com preceitos", afinal, agindo segundo os moldes de Corisco e dos demais bandoleiros, "Essa criatura enérgica exprimia-se em linguagem bastante livre e adotava um código moral próprio" (p. 111).

Acercando-se de outra ponta do processo, "Cabeças" desqualifica a pompa dos gestos e a fala afetada dos representantes da lei e da ordem: "o tenente Bezerra deu cabo de Lampião e se dirigiu triunfante a Maceió, conduzindo uma bela coleção de cabeças [...] e o herói fez um discurso" (p. 89). O recado de Graciliano está dado: bem sabemos como nossa tradição valoriza a fala de beira de mesa, o sermão a partir do púlpito e o discurso ufanista vociferado a partir do palanque.

Mas a fala também pode ser compreendida como sintoma do poder que o sertanejo atribui a si mesmo. Antípoda do elemento urbano, fincado entre os polos extremados da violência, sua postura contrasta com o caráter ameno e covarde do homem da cidade, iludido pela concepção peculiar de civilização *versus* barbárie.

Claro esteja, não se está a atribuir a Graciliano uma concepção localista; trata-se, antes, de abordar uma questão de maior amplitude, ligada que também estava ao caráter conciliador nacional: "Tudo aqui é meio-termo, pouco mais ou menos, somos uma gente de transigências, avanços e recuos" (p. 56)

Em outra mão, determinados artigos reiteram o plano das oposições. Em "Dois irmãos" o autor se ocupa dos personagens absolutamente contrastantes de *Pedra Bonita*, romance de seu companheiro de ofício José Lins do Rego publicado em 1938. Aludindo às personagens bíblicas, Graciliano avalia a narrativa a partir da polarização associada respectivamente aos nomes dos irmãos: "Esaú é arrojado, tem o coração ao pé da goela". A seu turno, "Jacob, homem de sonho [...] É doce, resignado, constrói escadas que anjos percorrem" (p. 74).

No papel de articulista, mesmo a dicção literária terá servido na abordagem de temas mais abrangentes e complexos, a partir da observação do cotidiano e do universal: algo que se refletia na crítica que Graciliano fazia à redação dos jornais — "De longe em longe há um desafogo: chacinam-se algumas dezenas de infelizes acocorados em torno dum apóstolo bronco, prende-se ou mata-se um bandoleiro que se tornou conhecido — e os jornais respiram" (p. 77).

Cangaços refaz um painel sócio-histórico e cultural capaz de municiar o leitor que precisa enfrentar a representação de agruras pessoais e questões coletivas pelo viés de gêneros híbridos, entre a ficção e a notícia. Sinal disso, ao final do volume deparamos com um ensaio de maior fôlego, repleto de fotografias, manuscritos e documentos em que os organizadores retomam alguns dos pressupostos sugeridos nas páginas iniciais

do livro, apontando o trajeto de alguns textos de Graciliano, a circular entre o suporte dos periódicos e a forma do livro.

Sob o sugestivo título de "Lampião de palavras: Graciliano Ramos", Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla confirmam no "Posfácio" a hipótese de que o escritor era um homem pautado pela coerência, capaz de marcar e defender suas posições tanto pela voz de articulista, quanto sob a *persona* literária.

Eles sugerem ainda que a colaboração do ficcionista para com os jornais estaria intimamente relacionada à "prosa iniciada no Nordeste nos anos 1930". Afinal, "Cangaço e fanatismo religioso foram questões que afligiram os colaboradores do semanário alagoano *Novidade* (1931)" (p. 138). Fazendo do veículo jornal uma plataforma para disseminar a produção literária, a fusão de gêneros não esconde (antes, evidencia) a interpenetração do dado romanesco nos artigos do autor.

Não se trata de atribuir uma genialidade absoluta e gratuita a Graciliano, mas de afirmar algo diverso: localizar indícios de sua ficção em outros gêneros. *Cangaços* salienta a prática da escrita como um ofício quase sempre vinculado ao profundo exame das coisas, situadas temporal e espacialmente.

Isso explicaria até mesmo os eventuais apetrechos de linguagem, sobressaindo "a consciência autoirônica do intelectual, de que a palavra pode ser manipulada para construir verdades, tanto para criar e enaltecer heróis, como para desmistificá-los" (p. 149), na palavra dos organizadores.

Alargando as fronteiras entre o fato e a versão, por vezes o próprio escritor contribuía para redimensionar o problema, supondo a forma em sua adequação ao assunto. Afinal, trata-se de um dos mais antigos dilemas que o discurso propõe. Até que ponto as formas de representação se colam aos fatos? Elas obedecem à nossa vontade ou seguem a verdade?

De que maneira a verossimilhança subjaz e dá forma ao texto, seja ele literário, seja ele jornalístico? No limiar entre os gêneros, tanto a caracterização do cangaceiro quanto a expectativa do leitor podem entrar em uma dança de contrários. Por outro lado, supondo que um e outro representariam tipos planos e de papéis previamente definidos, talvez se possa dizer que um e outro seriam entidades complementares.

Os paratextos que margeiam os artigos assinados por Graciliano Ramos deixam antever a seriedade do trabalho de dois jovens e empenhados pesquisadores de sua obra. Além da cuidadosa pesquisa, a produção do escritor alagoano é repassada com atenção, anotada com minúcia e devidamente contextualizada, sem que eles jamais percam de vista a múltipla vocação cultural e a orientação política do jornalista.

Desse modo, contemplamos a combinação de critérios estéticos e fatores ideológicos que imperavam no país desde a implantação do assim chamado Estado Novo, a partir de 1937. Dessa perspectiva, *Cangaços* revela-se como uma experiência de duplo vórtice: sua leitura norteia tanto aquele que se aproxima de modo diletante da obra de Graciliano, quanto fornece relevantes pistas para o pesquisador ou para o leitor mais experimentado na escrita engajada do autor.

II

"— *Por pouco que o selvagem pense* […] *o que ele pensa merece anotação*."
Graciliano Ramos, *Conversas*, p. 68

Se em *Cangaços* prevalece o registro da palavra sob a modalidade do texto jornalístico, em *Conversas* temos acesso a outras faces de Graciliano Ramos, facultado pela interlocução do autor com diversos intelectuais e jornalistas de seu tempo. Nesse volume, as doses de improviso são porventura maiores — ilustradas em múltiplos registros discursivos. Elas se relacionam a diversas circunstâncias que envolvem os gêneros orais, especialmente a entrevista, a enquete e o depoimento.

Para os organizadores de ambos os volumes, a reunião das falas de (e sobre) o escritor permitiriam "relativizar a imagem de Graciliano como homem tão só calado, avesso a bate-papos, e perceber a dimensão crítica de seus silêncios e das palavras que proferiu" (p. 11), sem perder de vista que ele foi "tido como o maior autor de sua geração" (p. 24).

Da leitura das entrevistas concedidas pelo escritor, entre 1910 e 1952, ficamos a saber que *O Guarani* havia sido sua primeira leitura, mesmo porque, aos dez anos, ele vivia a "admirar as bonitas descrições, a linguagem atraente do autor de *Iracema*, os lances de fidelidade e de amor platônico de um índio" (pp. 51-2). Afora isso, ele dizia preferir "Aluísio aos outros literatos brasileiros" (p. 55).

No papel de entrevistado, Graciliano responde de modo incisivo as perguntas formuladas pelo repórter: "— Por que a literatura nacional é tão desconhecida no estrangeiro?". Sua réplica: "Porque, entre todas as línguas neolatinas, é o português a menos conhecida no exterior" (p. 55). Quando disse isso, Graciliano tinha apenas dezoito anos de idade.

Quase três décadas depois, em uma breve entrevista a Brito Broca, o escritor relembra a sua postura quando jovem. Questionado sobre o conteúdo, a forma e a estrutura de *Vidas secas*, o romancista afirma algo que se pode considerar decisivo, a respeito da obra: "[...] não me preocupo em pintar o meio. O que me interessa é o homem, o homem daquela região aspérrima". Em sua concepção, tratava-se de uma abordagem inédita porque "Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem na zona do brejo" (p. 68).

Afora o teor das entrevistas em si, em que se alternavam perguntas capciosas e respostas pautadas pela objetividade, a impressão dos repórteres também é digna de nota. No breve depoimento que antecede suas "Conversas com Graciliano Ramos", Joel Silveira revela a face multiatarefada daquele escritor que vivia a postergar a conversa formal: "— Me dê mais tempo. Ando atolado na leitura de uma montanha de originais, dezenas e dezenas de literatos que querem o Prêmio Humberto de Campos, aqui da José Olympio, não tenho tido tempo para mais nada, varo a madrugada. Nunca vi tanta porcaria junta. Me dê mais uns dias" (p. 73).[23]

A falação corrida entre Joel Silveira e Graciliano Ramos está registrada no livro de memórias do entrevistador (*Na fogueira: memórias*, de 1998). Ela constitui um dos pontos altos da coletânea, porque nela Graciliano descreve o trabalho do escritor, "numa manhã que estava de língua solta", de acordo com seu interlocutor:

> — Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Sabe como elas fazem?
>
> — Não.
>
> — Elas começam com uma primeira lavada. Molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Depois colocam o anil, ensaboam, e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer (p. 77).

23. A resistência em conceder entrevistas é corroborada no texto que antecede a entrevista conduzida por Paulo Medeiros e Albuquerque: "Papa" de sua geração, o "velho Graça [...] não é homem muito dado a entrevistas" (p. 101).

É curioso como Graciliano troca de lugar com o entrevistador, numa atitude generosa de quem ensinasse os fundamentos da escritura. Ao propor uma analogia entre o trabalho das lavadeiras com a arte literária, entra em cena o caráter humilde e a forma respeitosa com que se deve lidar com a palavra. Naquilo que diz, o autor deve ser discreto. Coerente com a sua personalidade, o autor não deve agir de modo sobranceiro e desonesto, como se estivesse a vender "ouro falso".

Como afirmam Lebensztayn e Salla, "também as falas permitem fabular uma imagem da pessoa" (p. 27). Eis que nos deparamos com a breve, mas rica biografia escrita por João Condé, a definir o romancista como "criança esquisita e introvertida" (p. 81): palavras-síntese que parecem ter sido encampadas, e talvez sobrevalorizadas, por boa parte de nossa crítica.

Três anos depois, Francisco de Assis Barbosa retomou o diálogo entre Joel e Graciliano transcorrido em 1939, reproduzindo a ideia de que o romancista fosse um "Homem de poucas falas", o que constituía "um problema para o repórter que se propõe biografá-lo" (p. 110). Em 1951, foi a vez de José Tavares de Miranda engrossar o coro em torno de episódios vivenciados por Graciliano Ramos. Ao final do artigo, apresenta-nos um autorretrato do romancista que mais tarde se tornaria célebre, especialmente graças à disseminação do texto em livros e apostilas escolares e, mais recentemente, via *internet*.[24]

Ainda em 1939, Marques Rebelo encontrara Graciliano Ramos nos fundos "da Livraria José Olympio" (p. 97), o que lhe permitiu traçar um perfil do amigo, escritor engajado: "— Quando os nossos olhos se abrem para este mundo de miséria e dor, é impossível não reagir, não clamar contra tanto infortúnio — diz-nos Graciliano com veemência. — E eles querem que nos calemos, de braços cruzados, ou que façamos arte pela arte" (p. 98).

Dez anos depois (1949), foi a vez de o crítico Otto Maria Carpeaux transcrever um diálogo que teve com "o mestre Graciliano Ramos" nos "fundos da Livraria José Olympio escura e quente", num "banquinho incômodo como banco dos réus...".

24. Refiro-me ao subtítulo "Traços de identidade", no ensaio assinado por José Tavares de Miranda, que franqueia o acesso a informações de cunho mais particular sobre Graciliano: altura, manequim, preferências gastronômicas, considerações sobre as artes em geral etc. O escritor reaproveitava quase na íntegra, em 1951, a descrição que fizera de si mesmo em "Autorretrato de Graciliano Ramos aos 56 anos", publicado a convite de João Condé no jornal *A Manhã*, em 1948.

Consultado sobre o romance de Machado de Assis, o alagoano diz que Machado [...] é grande escritor [...], apenas não é romancista. Do ponto de vista da técnica novelística, todos os seus romances são deficientes. São misturas de crônicas, ensaios, aforismos, meditações, contos, sobretudo e contos" (pp. 207-8).

A essa altura, é oportuno recordar as palavras de Lima Barreto (1881-1922) — outro romancista que questionava a obra machadiana, sugerindo sua artificialidade formal e alheamento às questões da jovem República. Lima defendia a leitura dos russos como um recurso para a formação intelectual, com vistas a orientar a nossa literatura na mesma direção. Em sentido similar, *Conversas* confirma o que se anuncia desde *Cangaços*: Graciliano era homem que confessava e defendia suas convicções, posicionamento que dava continuidade a uma postura rara entre nossos escritores.

Embora não se restringisse a comentar os limites e alcances da representação literária, em sua obra Graciliano evidencia o fato de que a literatura quase tudo comporta. Nela, quase tudo cabe. Isso é colocado em evidência na antologia, já que o escritor discorreu mais sobre sua obra que a respeito de si mesmo.

Em "Como fazer um romance", temos acesso privilegiado a análises que Graciliano Ramos fez de seus próprios romances. Na fala algo espontânea que dirige a Paulo Medeiros e Albuquerque, afirma que *S. Bernardo* veio "ali por volta de 1932", desenvolvido a partir de uma narrativa mais breve que passou a renegar: "Nem reli o conto. Era uma droga" (p. 104).

A respeito de *Angústia*, ele atribui a concretização do livro à "insistência de Rachel de Queiroz, que [o] amolava todo dia para que continuasse". Sobre *Vidas secas*, ensaia explicar a razão do nome Baleia, dado à cachorra: "Os sertanejos dizem que os batizam assim para preservá-los da hidrofobia. Pode ser também o desejo de água, seja ela do mar ou do rio" (p. 105).

Nem sempre consciente de seu papel na literatura brasileira, mas situando-se perante o advento do modernismo, Graciliano afirmou taxativamente ao jornalista Osório Nunes que "— de 1922 a 1930, verificou-se um movimento de destruição dos cânones que precisavam desaparecer. O movimento não nasceu em 1922. Concretizou-se no aludido ano" (p. 132).

Dois anos depois, em entrevista que concede a Ernesto Luiz Maia (1944), o romancista defendia a hipótese de que "as massas, as camadas populares, não foram atingidas [pelo romance social] e que nossos escritores só alcançaram o pequeno-burguês. Por quê? Porque a massa é muito nebulosa, é difícil interpretá-la, saber do que ela gosta". A consideração de Graciliano vai ainda mais longe e diz respeito à posição

do escritor na sociedade: “os escritores, se não são classe, estão em uma classe, que não é, evidentemente, a operária” (p. 140).

Em 1945, no dia em que *Infância* começa a chegar às livrarias, Graciliano ingressa no Partido Comunista do Brasil e declara seu apoio à reformulação da Assembleia Constituinte. Jornal da esquerda mais tradicional, a *Tribuna Popular* dedica duas matérias a respeito do romancista e político em um curto período de tempo: eles saem no periódico respectivamente em 16 e 26 de agosto daquele ano. Em fevereiro de 1947, o mesmo jornal divulgaria um breve depoimento do romancista sobre “alguma coisa dos seus tempos de presídio” (p. 183).

No ano seguinte (1948), Graciliano descreve a Homero Senna suas funções no *Correio da Manhã*: “— Corrijo a gramática dos repórteres, topiquistas e articulistas”, para, logo em seguida, negar sua possível boa vontade para com o ofício na imprensa: “— Gosta do jornalismo? — Não. Nem me considero jornalista” (p. 199).

Em 1952, Miécio Táti estabeleceu um dos diálogos mais interessantes com o autor, se considerarmos os rumos da conversa que estabelece com Graciliano e a forma com que as perguntas e respostas de um e outro foram transcritas. Em determinado momento do debate, sugere ao romancista que ele “não viveria feliz se não pudesse ler”. Eis uma questão fundamental, que poderíamos estender, com algum constrangimento, ao público brasileiro ainda hoje...

No mesmo ano, José Guilherme Mendes oferece o retrato de um romancista fragilizado pela idade, “magro, vestido de pijama”, que chegava “à sala modesta onde a sobriedade dos móveis e quadros lhe oferecia a moldura mais adequada”. Comunista, Graciliano diz que a *Bíblia* seria “um dos seus livros de cabeceira: — É um livro que fez um povo. Sem a *Bíblia*, os judeus não existiriam hoje” (pp. 245 e 251).

Conversas já valeria por si só, e muito, se apenas se concentrasse nas entrevistas concedidas por Graciliano Ramos. Mas, feito notável, o livro se espraia para além do gênero, sugerindo uma nova visão do escritor. A exemplo disso, na segunda parte da antologia há breves diálogos sob a forma de perguntas que estimularam a fala do romancista, colhida em encontros menos formais e mais ligeiros. Isso explica o título das páginas ali ordenadas (“Enquetes e Depoimentos”), a concentrar textos mais breves, enxutos e ágeis que aqueles da seção anterior.

Passemos em revista algumas dentre as suas ideias sobre a literatura francesa: “Balzac foi para mim um deslumbramento” (p. 282). Em contrapartida, “Anatole France é um dos representantes mais dignos de uma literatura burguesa decadente e inacessível ao povo, como quer que seja definido” (p. 302).

Sobre a sociedade brasileira em geral, sabidamente fã dos esportes, a seu ver o "brasileiro nasceu para jogar futebol" (p. 287); mas o mesmo indivíduo resvalava na mediocridade dos atos: "A ignorância entre nós você bem sabe como é grande. Todo mundo fala do que não entende, e daí a confusão, o caminho aberto para o charlatanismo e a mais desenfreada demagogia" (p. 312). Daí, a sugestão do romancista de se aplicar o mesmo rigor de julgamento a todos: "Bem. Processem, arrumem justiça, mas não embrulhem apenas o senador Prestes" (p. 320) – um tema que soa bem propício, tendo em vista o atual cenário político nacional, tingido pelas polarizações e posturas pseudoéticas.

A leitura dos diversos textos de *Conversas* sugere que a sobriedade se combinava à personalidade introspectiva de Graciliano: "Não podendo falar com os outros, habituei-me a falar só: a escrever" (p. 290), o que não o impedia de se revoltar contra os arbítrios e desmandos da lei: "Assistimos e sofremos mais uma demonstração da polícia, que sempre age dessa maneira, lançando-se contra o povo de modo covarde" (p. 321). Outro tema atualíssimo e procedente.

Uma das sínteses a que Graciliano chega é de que "A paz é tudo o que a humanidade quer" (p. 334): afirmação que ele profere em sua constante e firme oposição a Getúlio Vargas, que conseguiu proibir a realização da Conferência Continental pela Paz no Brasil — prevista para acontecer em 1952 —, temendo tratar-se de manifesto desordeiro promovido pelos comunistas.

Após tomarmos contato com as falas protagonizadas pelo romancista em diversos períodos de sua carreira, certamente podemos reelaborar mais facilmente a imagem de Graciliano Ramos. Daqui para frente, o tom de conversa prossegue. Dessa vez, sob a voz daqueles que conviveram com o escritor.

Na terceira parte, chamada "Causos", *Conversas* guina em outra direção, como a sugerir que a complexidade do prosador alagoano não se resumiria à concepção que ele tinha das pessoas e coisas. A partir de agora, Graciliano fala também pela voz dos outros.

Em pouco mais de quarenta páginas, acessamos as recordações de uma plêiade de intelectuais do círculo de amizades do autor, registradas sob o tom da anedota. Aurélio Buarque de Holanda relata a desventura de Graciliano Ramos, quando um morcego pousara em seu ombro, em 1930 (p. 339); Aílton Santos reproduz a dissensão entre o escritor e Osman Loureiro, governador de Alagoas entre 1934 e 1937, em razão de Graciliano acreditar que a construção de novas escolas fosse "besteira" para "atender a compromissos eleitorais e nomear as meninas professoras, sob recomendações" (p. 341).

Por sua vez, Sebastião Nery reproduz a tese consistente do próprio romancista de que “quem pichava e quem lia [nos muros o slogan de Marx: — “Trabalhadores do mundo, uni-vos”] não sabia o que era *uni-vos*”[25] (p. 344).[26] Hildon Rocha empresta a voz a José Lins do Rego, que ponderara a Graciliano o seguinte: “— O que é bom neste país é isto: há algumas horas você estava preso num cárcere da Ilha Grande, e agora acaba de ser recebido, sem marcar audiência, pelo ministro da Educação” (p. 347).

No trânsito entre a facécia e a nota grave, os depoimentos reforçam algumas dentre as características pessoais do escritor. Quando Graciliano Ramos fez uma dedicatória de suas obras ao mesmo Hildon Rocha, o romancista tece dura ressalva a *Caetés*: “isto não é romance; é uma droga, republicada por motivo de pecúnia. Em todo caso, leia o prefácio. Abraços de Graciliano Ramos” (p. 354).

Para Joel Silveira, “Graciliano negava-se a ver o lado bom do mundo” (p. 357); Justiniano Borba relembra que ele fora “além de admirável escritor e incorruptível antifascista, homem de sertaneja e rude independência” (p. 359). Paulo Mendes Campos secunda a declaração do romancista de que seu “maior trabalho” era “corrigir o que” escrevia (p. 369).

Carlos Castello Branco relata o episódio em que Graciliano se negou a “deixar” que Álvaro Lins lesse a biografia de H. Pereira da Silva, publicada em 1950 (p. 372), opinião confirmada por Ricardo Ramos, filho de Graciliano, para quem o pai “visivelmente não queria ser entendido daquele jeito” (p. 373).

•

Terminando a tarefa de apresentação, deve-se ressaltar que as pesquisas de Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla envolveram a consulta a manuscritos encontrados NA Universidade Federal de Minas Gerais e no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, além de visitas ao Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, no qual se encontram documentos do Dops — dentre os quais um dossiê a respeito do “comunista Graciliano”, confeccionado pela Polícia Política ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950.

—

25. Originalmente, a frase de Karl Marx e Friedrich Engels (“Trabalhadores de todos os países, uni-vos!”) encerrava o *Manifesto comunista*, publicado e divulgado, principalmente nos países da Europa, no ano de 1848. Consultei a seguinte edição: São Paulo, Paz e Terra, 1997, traduzida por Maria Lucia Como.
26. Nota de *Conversas* que reproduzo: “Uma versão dessa frase […] foi empregada por Graciliano Ramos em *Angústia*: ‘Proletários, uni-vos’” (p. 345).

Em investigações realizadas no exterior, foram consultados os acervos da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca da Universidade de Coimbra, instituições em que foram localizadas as entrevistas de Graciliano publicadas em periódicos portugueses.

Isto posto, e tendo em vista a qualidade do material e a seriedade com que as pesquisas foram conduzidas, surpreende que a edição de cada volume tenha levado aproximadamente um ano em sua composição: dado que atesta a disciplina, o rigor e o afinco com que os organizadores se dedicaram ao resgate de textos de (e sobre) Graciliano Ramos — até então dispersos e de difícil localização e acesso.

Passemos sem demora a essas instrutivas e saborosas páginas. Decerto, a leitura de *Cangaços* e *Conversas* pode nos colocar em face dos gestos e palavras de um homem que dispunha de rara consciência e assumia múltiplos papéis perante a cultura e a sociedade. Graciliano Ramos era um indivíduo firme em suas posições, ciente de seu lugar e tempo histórico. Assim, ele pôde manter um constante e lúcido diálogo com a inexorável marcha das ideias, para além da concepção maniqueísta que volta e meia assola parcelas de nossa sociedade.

Jean Pierre Chauvin é professor de cultura e literatura brasileira no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP e autor de *O poder pelo avesso na literatura brasileira: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto* (Annablume Editora, 2013).

Não mostre esta carta, que poderia ser mal interpretada

Patrícia da Silva Cardoso

No penúltimo capítulo de *O amanuense Belmiro* (1937) o protagonista do romance de estreia de Cyro dos Anjos registra um sonho em que entram três poetas: o irônico, o místico e o sem nome. O primeiro deles passa a mão pelos cabelos de Belmiro e fala: "Mundo mundo, vasto mundo/ se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução". O segundo, "com uma voz velada", diz: "— Senhor, são os remos ou são as ondas o que dirige o meu barco? Eu tenho as mãos cansadas/ e o barco voa dentro da noite". Em seguida, o poeta sem nome, "saltitante", pronuncia-se: "Pirulito que bate, bate/ Pirulito que já bateu/ Quem gosta de mim é ela/ Quem gosta dela sou eu...". Por fim, os três juntos, de braços dados, entoam em uníssono: "Mundo mundo, vasto mundo,/ mais vasto é meu coração". A evocação desta cena vem a propósito da leitura da correspondência entre Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade (*Cyro & Drummond. Correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*, org. Wander Melo Miranda e Roberto Said, ed. Globo), que se estendeu de 1930 a 1986, constituindo um conjunto que contribui para aprofundar a reflexão sobre o estatuto do intelectual em um período importante da história brasileira.

Na cena aqui evocada evidencia-se a presença de Drummond no quadro de interlocuções de Cyro, que, neste momento final da narrativa, faz uso do poema de abertura do primeiro livro de Carlos, seu companheiro — e compadre —, para aprofundar a angústia e a melancolia que envolvem seu personagem, às voltas, entre outros problemas, com a dificuldade em manter seu círculo de amizades num contexto de polarizações ideológicas que tendem a colocá-las em risco. O sonho de Belmiro é sugestivo das linhas de força em ação sobre uma parcela considerável da intelectualidade brasileira entre meados e final dos anos 1930: certo distanciamento crítico (pelo qual responde o poeta irônico), contrastado por uma aspiração espiritualista (expressa pelo poeta místico, cuja voz corresponde à de Emílio Moura, igualmente companheiro de geração de Cyro), a densidade de ambos sendo ameaçada de dissolução pela alienação lúdica do poeta sem nome. Essas são algumas das opções que se vão apresentando e embaralhando diante de um Belmiro que se recusa a fazer uma escolha, a tomar o partido da direita ou da esquerda, do espírito ou da matéria, em parte por desconfiar das soluções por elas oferecidas, em parte por temer contribuir, com sua adesão, para o esfacelamento definitivo de seu grupo de amigos.

O mesmo apreço pela amizade da juventude dará o tom da correspondência

mantida entre os dois escritores mineiros. A esse propósito, é especialmente interessante acompanhar a troca de cartas nos anos que precedem a publicação de *O amanuense*, ao longo do período de elaboração deste romance, pois se pode estabelecer uma imagem especular entre os registros epistolares e a atmosfera que se cria no texto ficcional. Já em 1932 vemos Cyro encarando a saudade provocada pela distância geográfica que o separa do companheiro Carlos — "O que sempre há a lamentar é a ausência dos amigos, que são poucos, mas são múltiplos e numerosos como você". A distância geográfica como fator de saudade aos poucos faz-se acompanhar por um elemento muito mais poderoso quando o assunto é um pequeno círculo de amigos que se preza e se quer proteger da dissolução a todo custo. Trata-se da distância entre perspectivas, entre pontos de vista, que se vai pronunciando à medida que as tensões político-ideológicas se intensificam.

Nesse campo, se por um lado os dois amigos partilham o ceticismo quanto à efetiva possibilidade de transformação das condições sociais, afastam-se quando o assunto é o tipo de atitude a ser assumida num contexto que exige uma clara tomada de posição da intelectualidade. Para Cyro, não há o que fazer e, portanto, a saída é seguir sem propriamente tentar interferir, sem assumir uma posição combativa. É o que lemos na carta de 12 de julho de 1935, em que se registra a conclusão acerca de sua falta de fé.

> Falta de fé política, fé religiosa e fé filosófica. Verifiquei que, decididamente, não acredito em nada e que será vão qualquer esforço para acreditar. Se, por um lado, sinto, como você, toda a pressão espiritual e sentimental dos problemas da época, por outro lado, falta-me fé na solução dos mesmos. [...] É muito provável que, por um determinismo histórico, sejam inevitáveis as revoluções e o tremendo sacrifício de uma, duas ou três gerações. Assistirei a isso como quem assiste a um terremoto [...]. Uma razão fria me impede de tomar parte nos acontecimentos e me impõe a atitude antipática de espectador.

Nessa longa carta a dolorosa confissão faz-se acompanhar de um exercício argumentativo cuja intenção é colocar a salvo a amizade, provando a Drummond que as diferenças de atitude de forma alguma comprometem o vínculo:

> Você perdoará a extensão da carta. É que sinto a necessidade absoluta de explicar-me perante você, o amigo a quem mais me sinto ligado na vida. [...] Insisto em dizer que não há divergência de sentimentos entre mim e você. A diferença talvez consista em que você, homem de mais ação espiritual e de maior força de sentimentos, pôde dominar a incredulidade, em favor dos impulsos do coração. [...] Tudo isso vai dito com a maior

pureza de espírito e coração e eu o digo para preservar a nossa amizade da ação, lentamente destruidora, de uma desinteligência de rumos.

Estas são palavras que mais tarde ecoarão nas páginas de *O amanuense.* Entretanto, Belmiro não terá a mesma sorte do autor, sendo levado, por sua paralisia, ao fracasso de seu plano de contemporização das diferenças de perspectiva entre ele e os amigos. Uma das grandezas do romance é justamente o modo como Cyro dos Anjos elabora o processo de isolamento do protagonista e, neste sentido, é instigante poder acompanhar a transfiguração do dado biográfico em matéria ficcional, através do paralelo entre o registro epistolar e o texto romanesco.

Por sua vez, Drummond reivindica a necessidade de expor-se o descontentamento, o repúdio a um estado de coisas com o qual não se concorda. Pouco mais de um ano depois, o assunto relacionado às divergências irá ocupá-lo seriamente. A propósito de um artigo de Cyro sobre o lançamento do livro de poemas *Canto da hora amarga*, exatamente de Emílio Moura, ele registrará seu desapontamento com a recepção dada pelo romancista ao livro, em carta de 17 de novembro de 1936:

> Li seu artigo sobre o vate Emílio e teria muita coisa a dizer sobre ele. Mas... um dia conversaremos. Estou convencido de que o poeta não pode se alhear do espetáculo do mundo e que também ele tem uma missão social a cumprir no momento. [...] E, por outro lado, reconhecendo como você a falência da literatura bolchevista, acredito entretanto na possibilidade de uma mensagem poética que contribua para a solução dos conflitos humanos da nossa época. Vale a pena trabalhar nesse sentido. Mas o seu artigo nega tudo! Fiquei um pouco triste, mas tenho fé em que havemos de voltar a nos entender nesse particular.

"Mas... um dia conversaremos", as reticências sublinham o desacordo, numa frase muito sugestiva do empenho de Drummond para evitar uma situação de franco conflito, eventualmente irreversível.

Esta diferença de perspectivas dará o tom das cartas, principalmente do lado de Cyro, em seu esforço constante para evitar o embate, pois, como bem indica este registro de novembro de 1936, o argumento de que havia lançado mão um ano antes — de que não se encontrava à direita, ideologicamente falando, e sim à margem — era consideravelmente frágil. Mudam-se os tempos, mas a tensão velada permanece, em parte devida à nova conjuntura política. Constante no seu cuidado, em carta de 5 de março de 1955, ele se pergunta: "Mas, a troco de que estou dizendo isto ao Compadre, com o risco de chateá-lo ou de exprimir opinião divergente da sua?".

A este cuidado do romancista para não pôr a perder a amizade, soma-se um enorme respeito pela obra de Carlos, que aquela presença em seu primeiro romance já indicava. Ao longo dos anos, cada nova obra do poeta será motivo para o romancista manifestar efusivamente seu apreço e sua admiração, sem descuidar, obviamente, da preocupação de chatear o compadre, avesso a expansividades. Em função dessa natureza é que do outro lado vemos um interlocutor menos assíduo e muito menos "falante", sem contudo deixar de lado o exercício de uma curiosa maledicência, quase surpreendente, quando se considera o retraimento, tornado marca registrada de Drummond. Instigando o amigo a finalizar *O amanuense*, ele dirá, em carta de 4 de agosto de 1936:

> A mim não me satisfaz nem a transcrição imediata e anticrítica de aspectos de uma vida regional, como fazem os rapazes do Norte (entre parênteses: como escrevem mal!), nem essa literatura "restaurada em Cristo" com que nos aporrinham os pequeninos gênios marca Lúcio Cardoso. Tudo isso é literariamente bem insignificante e, acredito, não resistirá ao tempo.

Esta é, enfim, uma ligação peculiar, principalmente em tempos como os de hoje, de superexposição da intimidade, pois, da mesma forma que os laços que os unem são inegáveis, a esfera íntima de suas vidas parece ser algo nunca completamente tocado — ou revelado — por esses camaradas. Há o pudor de nunca dizer-se demais, seja em função das circunstâncias do contexto político, no qual direta ou indiretamente ambos estiveram envolvidos, seja pela preocupação de não chatear (termo muito usado por ambos) o outro com a expressão das angústias e expectativas relacionadas ao cotidiano. No limite, são dois homens públicos ciosos da necessidade de manterem uma certa imagem, de resguardarem-se de registrar alguma palavra comprometedora, tanto no âmbito pessoal quanto social, o que dá ao leitor a sensação de que algo esteja sendo deixado de fora.

A situação real é esta: um exercício de cautela, de não se dizer quase nada mas explicar-se muito. Difícil, principalmente porque não permite aos envolvidos uma explicitação do custo de tamanho esforço. Em função disso, mais uma vez, o paralelo com *O amanuense* revela-se importante, já que apenas nesse plano ficcional será possível esmiuçar, aprofundando-o, o desgaste psicológico que representa a luta para se ter um interlocutor a quem, entretanto, não se poderá dizer tudo. A julgar por este paralelo, no vasto mundo não há lugar para um coração vasto.

Patrícia da Silva Cardoso é professora de literatura na Universidade Federal do Paraná.

Conservação e mudança em *Calunga*

Carlos Barrére Martin

Volta a circular o romance *Calunga*, de Jorge de Lima. O livro foi publicado pela última vez em 1998. Dezesseis anos depois, retorna ao público numa edição bem cuidada, acrescida de um posfácio escrito por Luís Bueno, responsável pelo estabelecimento do texto e pela escolha de dois artigos de época, um de Carlos Lacerda e outro de Murilo Mendes. A primeira edição é de 1935. Apesar de oitenta anos de vida, *Calunga* surpreende pela atualidade das questões que levanta, como se o tempo entre a primeira e a edição mais recente não tivesse passado tanto assim. O país continua a apresentar problemas que são apontados na narrativa. O atraso, o mandonismo e a violência são questões que estão na pauta de todos os dias, mesmo que as notícias procurem sinalizar para uma mudança no quadro geral. O que Jorge de Lima trouxe para a sua narrativa, marcadamente social, não aparece aos olhos do leitor contemporâneo como se fosse o retrato de um mundo envelhecido. O conhecimento da trajetória do protagonista Lula Bernardo revela dois movimentos que são constitutivos da narrativa: a mudança e a conservação. Seguir os desdobramentos do que estes termos significam para o leitor brasileiro pode ser um dos caminhos da interpretação.

A relação entre mudança e conservação presente na narrativa é um dado da realidade que se reproduz em grande parte do ciclo de romances do Nordeste publicados nos anos de 1930. Trata-se de um tema comum a vários deles e que ainda hoje se coloca para o leitor como uma questão a ser refletida quando se pretende pensar o Brasil contemporâneo. Em que medida, no contexto sociopolítico brasileiro, o jogo entre mudança e conservação se preserva? A leitura de *Calunga*, por mais que nos conduza a um tempo outro da história brasileira, mostra que esse tempo ainda vive em inúmeras cidades do Nordeste.

Duas cenas do livro me parecem esclarecedoras do par conservação-mudança apontado desde o início. A primeira está na abertura. Ou ainda, na frase de abertura. O protagonista ainda não aparece citado, mas se subentende sua presença no trem que o levará da capital para a terra natal: “Manhãzinha. O trem da Great Western partiu da Estação de Cinco Pontas, no Recife”. A segunda, por sua vez, está no fechamento. Ou mais precisamente, na última frase do fechamento: “Quando a manhã raiou não havia ninguém sobre a face das águas. A lagoa estava muito calma”. Eis o momento posterior

ao suicídio de Lula Bernardo, cuja maneira de pôr fim à própria vida foi desafiar o redemoinho Calunga, consolidando um movimento havia tempos em processo. Note-se que em ambas as cenas a manhã é um ponto em comum. Nas duas, a manhã surge para trazer a boa-nova: primeiramente, o início de um retorno que parece colocar-se como promissor na vida de Lula, afastado fazia muitos anos da terra natal, de onde saiu para tentar melhorar de vida; ao final, o desfecho de um processo de degradação que começara tão logo o protagonista, com o intuito de colocar em prática um projeto de mudança que, a seu ver, seria providencial aos trabalhadores da região, entrou em contato com a realidade local.

Embora o sentido pressuposto no trem que parte da capital seja positivo, isto é, prenuncie a realização de um projeto que ainda será implantado por Lula — trem que naturalmente simboliza o progresso —, a sequência da cena desmente essa perspectiva rapidamente. A Great Western é uma companhia inglesa cujo interesse, expresso pelo narrador poucos parágrafos depois, é obter o máximo de lucro possível pela exploração de toda a riqueza que possa ser encontrada. "A GWBR é que devorava os rios, a terra e um bocado bom das posses daqueles mundos." Desde o início, a presença do capital internacional em território nacional é questionada como uma parceria na qual o lado mais fraco, periférico, se alia ao lado mais forte, central, mesmo que esta aliança seja marcada pelo esgotamento do primeiro. A modernização é colocada em destaque ao mesmo tempo em que os efeitos dela sobre as cidades pelas quais o trem passa são sentidos pela ordem inversa do que deveriam suscitar. Jorge de Lima encontra uma maneira bastante satisfatória de trazer à tona um problema sem que ele se apresente ao leitor como um discurso político. Nesse sentido, Murilo Mendes, ao escrever sobre o livro, enaltece o autor pela capacidade de conciliar o social e o artístico sem que o primeiro prejudicasse o segundo, "justamente por ter sido escrito sem preocupação de tese ou propaganda política".

Não poderia ser diferente o final do romance. A degradação de Lula, que a essa altura já atingiu o ponto máximo, encontra no encerramento, pelo modo como ele morre, tragado pelo redemoinho Calunga, a concretização de um movimento interno ocasionado pela ação da maleita. A doença traga a existência de Lula. Pouco a pouco, ela o consome e o transforma. Talvez seja esta a única transformação de fato. O projeto de mudança que Lula pretendia colocar em prática sofre reveses no contato com a realidade até se tornar não o símbolo da mudança mas da conservação de um estado de coisas que se almejava mudar.

Poderíamos solidarizar-nos com o protagonista? A princípio, o objetivo dele não poderia ser mais elevado. Trazer para os trabalhadores de sua fazenda, então catado-

res de sururu e caranguejo, a oportunidade de realizar uma atividade diferente, com uma perspectiva mais digna, é uma ação louvável. No entanto, sabemos que Lula é tão proprietário quanto o coronel Totô de Canindé. Se a violência é um recurso que Lula prefere evitar a todo custo — embora a adote em dado momento para se defender dos ataques do coronel, que o engana muitas vezes com uma aparência de sujeito humilde, fragilizado pela paralisia das pernas —, a relação com os trabalhadores da fazenda, mesmo que aparentemente generosa, comporta por isso mesmo uma violência tão ou mais condenável.

Percebemos que o foco do romance não são os trabalhadores mas o proprietário. Acompanhamos a degradação de um homem que, de origem pobre, consegue superar a pobreza (o romance não informa com clareza como se deu essa superação) e, quando regressa à terra natal, se comporta como se não a conhecesse. Como diz o braço direito Zé Pioca, depois de muito tempo distante o patrão não sabe mais como funcionam as coisas na região, de que maneira é preciso agir para se proteger, seja da natureza, seja do homem. Lula parece um estrangeiro. Promover esse deslocamento do foco é um dado do romance que o particulariza, pois nos leva a observar o comportamento de uma classe que, em lugar de superar o atraso de origem, incorpora a ele a modernização pela anulação de si mesma. Isto é, a modernização chega para reforçar o atraso. Ou este é reforçado por aquela na medida em que prevalece como força centrípeta que a tudo arrasta em seu movimento.

A degradação de Lula Bernardo pressupõe um movimento para a frente e ao mesmo tempo para dentro. Para a frente porque o leva a camadas mais profundas de si mesmo, confrontando-o com uma figura que se deteriora pela ação da maleita. Para dentro porque essa evolução às avessas faz o protagonista se afundar tanto quanto se afundaria na lama dos mangues ao redor. Ele é tragado gradativamente. A perspectiva de futuro que ele encarna quando percorre as cidades entre a capital e a ilha de Santa Luzia, no retorno à cidade natal, é solapada pela realidade de um ambiente no qual a sobrevivência, seja dos trabalhadores, seja dos proprietários, se assenta num modo de vida que repele toda e qualquer mudança de fato. Curiosamente, Zé Pioca procura chamar a atenção do patrão, a todo momento, para as vicissitudes do mundo onde ele habita como se não pertencesse a ele.

Segundo Luís Bueno, o início do romance traz, representado no retorno de Lula, mais de uma viagem:

> A primeira delas é a literal, ou seja, o trajeto concreto de um corpo dentro de uma máquina para um determinado lugar. Mas esse corpo volta ao lugar onde surgiu sobre a terra, e a viagem também é o retorno impossível daquele homem ao que já foi, uma viagem pessoal portanto: essa é uma segunda viagem. A terceira (talvez fosse melhor dizer as terceiras), para além do corpo e desse homem, é também uma volta ao passado coletivo, ou a mais de um passado coletivo: o passado histórico de um mundo pré-moderno e o passado remoto, do início da criação, do início da vida sobre a terra, feita simbolicamente do barro — ou mais propriamente da lama — que servirá de cenário para toda a trama.

Ainda haveria uma quarta viagem: em direção a um futuro que logo descobrimos não chegará a ser presente. De todas essas viagens, no entanto, a predominante não está entre elas. O mergulho do sujeito em si mesmo, ocasionado pela força-motriz que é a doença adquirida no contato com uma realidade da qual não se faz mais parte, mas que insiste em marcar presença nele, coloca-o mais perto da degradação pela qual passam os muitos habitantes da ilha de Santa Luzia. Dela não escapam nem os habitantes, nem os proprietários. A força que empurra para baixo ou para dentro, num movimento de sucção que não cessa enquanto houver vida no sujeito a ele submetido, parece ser a mesma que conserva igual o que à primeira vista teria mudado graças à modernização em curso.

Em *Calunga* não há redenção possível. Lula Bernardo seria para os miseráveis da ilha de Santa Luzia, ao menos do ponto de vista dele, embora não assuma com todas as letras esse ponto de vista, uma figura salvadora. O que pudesse haver de conteúdo bíblico nessa posição é esvaziado pela incompatibilidade entre as ações do protagonista e a realidade na qual elas tentam ganhar forma. Quanto mais ele se esforça para criar, no ambiente em que vive, uma realidade diferente da habitual, mais ele sente o peso dessa realidade sobre si mesmo. A modernização que tenta introduzir por meio da criação de carneiros não condiz, por exemplo, com a modernização acertada entre os senhores de engenho e os fabricantes — estrangeiros — que lhes fornecem o maquinário necessário para o aumento da produção. Ao contrário do coronel Totô de Canindé, para quem só a criação de porcos é coerente com a paisagem da região, Lula Bernardo se lança numa empreitada cujo resultado, longe de satisfatório, é a confirmação da supremacia de velhos costumes.

Sem nunca ter pensado em matar o coronel, Lula termina por matá-lo. O último gesto antes de se matar é o assassinato daquele que não hesitou um segundo em, por meio da força, fazer valer o seu poder. O disfarce de homem debilitado não enganava

os moradores da região. E Lula demorou algum tempo para se dar conta dos artifícios do coronel. Ao incorporar em seu modo de ser a violência que recusava assumir, Lula se irmanou ao coronel mais uma vez, visto que ambos, em virtude da degradação que a maleita desencadeara, haviam se tornado semelhantes fisicamente, a ponto de Lula ser confundido com Totô de Canindé. A violência seria o ponto máximo da degradação. O gesto que faltava para completar a transformação e/ou mudança do protagonista, cuja ocorrência o aproximaria dos cambembes, guerreiros por natureza, é o mesmo que a ele Lula recorre para dar fim à sua existência. "A sua extrema degradação não lhe dava mais forças para guerrear: matar-se-ia." O giro ininterrupto do redemoinho indicaria o movimento repetitivo de um modo de vida que não aceita outra maneira de agir senão conservando a si mesmo para todo o sempre.

Carlos Barrére Martin é poeta e doutor em teoria literária e literatura comparada pela USP.

Uma narrativa atualíssima

Benito Martinez Rodriguez

Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.
Guimarães Rosa, *Tutameia*

A leitura do romance *Navios iluminados*, de Ranulfo Prata, que reaparece em nova edição (Edusp), a quinta desde sua publicação em 1937, produz uma peculiar impressão de atualidade, apesar das quase nove décadas que nos separam do quadro cronológico de seu entrecho narrativo, que se situa na segunda metade da década de 1920.

De fato, o leitor sai das páginas desse romance com uma perturbadora sensação de familiaridade, ainda que não tenha maior experiência de leitura da produção ficcional do próprio Ranulfo Prata ou de outros de seus contemporâneos de pouco menos de um século atrás.

No meu caso, pareceu-me inevitável o paralelo com relação a certa linhagem da ficção contemporânea, que pode ser retraçada de modo mais imediato a *Cidade de Deus* (1997), o romance de estreia de Paulo Lins.[27] Reconhecidas as diferenças mais óbvias entre o tom brutalista e o ritmo trepidante deste, que contrastam vivamente com as notas líricas e o andamento tardo mais de uma vez apontados pelos comentaristas de *Navios iluminados*, bem como as grandes diferenças entre a metrópole carioca e a cidade do litoral paulista na virada para a década de 1930, seria possível encontrar pontos de afinidade nada irrelevantes entre tais narrativas.

Trata-se, em ambos os casos, de romances que se colocam o desafio de representar os destituídos de voz na cidade letrada. Para tanto, ainda que em fatura diversa, seus autores mobilizam uma série de elementos extraídos do que Roberto Schwarz,[28] referindo-se à obra de Lins, caracterizou como "parceria com a enquete social", em linhagem que entronca, entre outras, na tradição do Naturalismo do século XIX.

---

27. Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
28. Schwarz, Roberto. "Uma aventura artística incomum". *Mais, Folha de S.Paulo*, 7 set. 1997. Posteriormente incluído em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Se são conhecidos os vínculos do trabalho de Lins com o projeto "Crime e criminalidade no Rio de Janeiro", coordenado por Alba Zaluar e em cujas fontes está parte substancial dos materiais posteriormente refundidos em sua obra ficcional, no caso de Ranulfo Prata a atividade contínua como médico radiologista, com especial interesse nas doenças do pulmão, em clínica particular, na Santa Casa de Misericórdia de Santos, e sobretudo no Ambulatório Gaffrée-Guinle, instituição dedicada ao atendimento dos empregados da Companhia Docas de Santos a partir da década de 1920, terá oferecido ao escritor sergipano material decisivo para a composição das personagens de *Navios iluminados*.

Nesse último aspecto, por sinal, valeria assinalar que mesmo a circunstância desde o primeiro momento sublinhada a propósito de haver em *Cidade de Deus* um "ponto de vista interno" – a expressão é de Roberto Schwarz na resenha famosa sobre o romance de Paulo Lins –, isto é, uma "identificação" entre o sujeito da enunciação e as diferentes vozes narrativas nela inscritas, poderia de algum modo ter sua contraparte no caso de *Navios iluminados*. Natural de Lagarto, no interior de Sergipe, Ranulfo Prata mais de uma vez se viu em trânsito entre cidades e regiões do país, do Nordeste para a capital da República, daí para o interior de São Paulo e de volta a Sergipe, até se fixar em Santos, cidade onde passou os quinze últimos anos de sua vida. Nesse sentido, a experiência de desgarramento e errância de tantos brasileiros, sobretudo nordestinos, cruzando-se com os percursos de outros tantos imigrantes estrangeiros, longe de ser objeto de escrutínio puramente estético ou intelectual, era em alguma medida parte da própria vivência do escritor.

E não será também fora de propósito atribuir a *Navios iluminados*, ainda que por simetria inversa, uma qualidade que Vilma Areas[29] julga ver em *Cidade de Deus*: "uma profunda adequação entre o tema… e o ritmo ou andamento da prosa, que está em relação estreita com a vida do pobre, que apesar da movimentação, seja no *batente*, seja na ciranda da contravenção, literalmente *não anda* e nela *nada acontece*". Como já fizera Schwarz, Areas também sublinha o quanto a dinâmica da narrativa "desenvolve-se em circuito fechado", o que, longe de fragilizar, daria corpo e potência ao livro de Paulo Lins, "pois ela dramatiza[ria] a cegueira e segmentação do processo". Em termos

---

29. Areas, Vilma. "Errando nas esquinas da Cidade de Deus". *Praga: Revista de Estudos Marxistas*. São Paulo, n. 5, pp. 43-53, jul. 1998.

muito semelhantes, Alessandro Atanes Pereira[30] afirmou a propósito do romance de Ranulfo Prata no bem realizado estudo que lhe dedicou:

> É a própria narrativa de *Navios iluminados* que determina a escala microscópica. A trama apresenta seus personagens entre 1926 e o início da década seguinte, mas no livro não há qualquer menção a eventos históricos como a Revolução de 30 ou o crash de 1929, que afetou consideravelmente as operações do porto de Santos. Ao invés do telescópio para observar as grandes movimentações econômicas e políticas do mundo, do país e até da cidade, Ranulpho Prata optou ele mesmo pela "escala reduzida da observação" da vida dos trabalhadores no bairro do Macuco (p. 11).

Ao que mais adiante acrescenta:

> Esse isolamento é a chave da tragédia de José Severino de Jesus. Na cidade, ele é familiarizado apenas com o percurso entre sua casa e o cais; e evita fazer qualquer outro. São poucas e significativas suas saídas do bairro — a conquista do sonhado emprego na estiva, documentação de identidade, registro de casamento e internação no hospital. Severino até viaja de bonde em uma única vez, mas depois prefere ir a pé para economizar. O Macuco em torno do porto é seu universo. Nesse caso o bairro, mesmo traçado no mapa da cidade, é um território tomado pelo porto e sua atividade humana. A exploração narrativa desse espaço feita por Ranulpho Prata demarca esse isolamento (p. 78).

Tal insulamento, que se desdobra em múltiplos aspectos até o nervo central da própria angústia que assombra o protagonista, mas também na ausência de solução para os impasses representados na narrativa — aspecto assinalado por Luís Bueno na leitura que dele faz no seu *Uma história do romance de 30* —,[31] ainda uma vez permitiria ver

---

30. Pereira, Alessandro Alberto Atanes. *História e literatura no porto de Santos: o romance de identidade portuária* Navios iluminados. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30092008-145514/>. Acesso em: 10 jul. 2015.
31. Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp/Ed. da Unicamp, 2006, pp. 496-503.

nessa obra de 1937 elementos de afinidade com a suspensão de juízo e o beco sem saída da espiral ascendente de violência do romance de 1997.

Mas nem tudo se reduz a essas afinidades. Se, no caso de *Cidade de Deus*, é possível reconhecer marcas do cinema de ação hollywoodiano, cujo potencial foi vigorosamente aproveitado na adaptação que o romance ganhou no começo da década passada, *Navios iluminados* é atravessado por uma difusa, mas persistente, ressonância chapliniana. Ela está na simpatia solidária e bem-humorada de Felício, na compaixão sofrida de Sá Generosa, na dignidade do desvalido Pato Tonto e, naturalmente, em mais de um aspecto da composição do protagonista do romance.

É notável, nesse sentido, a cena em que Severino, lutando para obter seu sonhado emprego nas Docas, vê-se em apuros diante da necessidade de tirar um retrato. Além de não ter dinheiro para pagar pelas fotos, o que acaba sendo contornado pela intervenção do amigo Felício, que logo lhe consegue um empréstimo com um conhecido, a própria experiência de ser fotografado constitui-se em desafio para Severino enfrentar. Toda a cena é construída em um tom que equilibra habilmente a representação do protagonista entre o ridículo e o comovente. Para economizar ao máximo, Severino faz a viagem do Macuco até a loja do fotógrafo no centro da cidade a pé, caminhada que no verão abrasador de Santos o deixa encharcado de suor, de tal modo que, lá chegando, "até os fundilhos da calça tinham uma larga mancha, parecendo que ele se sentara em uma poça d'água" (p. 63). Enquanto espera pelo retratista, seu olhar vaga pelos muitos retratos espalhados na saleta, que eram "[o]s mais variados possíveis. Caras de todos os jeitos: feias, bonitas, risonhas, trancadas, moças e velhas. Corpos em diferentes atitudes: em passo de dança, refestelados em poltronas, escorados em mesinhas floridas", até deter-se sobre um em especial: "… colorido, de uma mulher quase nua, envolta num véu que entremostrava a carne branca, [que] prendeu-lhe a atenção. Levantou-se e foi mirá-lo de perto, de nariz em cima. Achou-o uma beleza, assim misturado de cores".

Quando, por fim, o protagonista é posto pelo retratista "na posição oficial, de olhos postos na máquina assestada defronte", sente-se perturbado: "Severino, que nunca tirara retrato, estava confuso, de corpo duro, difícil de ser manejado pelas mãos do artista. Além de tudo, o calor da sala era muito, piorando a situação. Grossas gotas de suor desciam-lhe em rosário pela testa, pingando nas pálpebras que piscavam seguidamente, como se ele fosse atacado de um tique nervoso". Percebendo as dificuldades do freguês, o fotógrafo não muito simpático até essa altura da cena insta-o a manter-se firme, tomando com as mãos a cabeça de Severino para ajustar-lhe a posição e fazendo o comentário que irrita o já perturbado protagonista: "— Esta é das boas, é chata de

verdade!". A cena, que poderia derivar para um confronto, se resolve com a frase apaziguadora do próprio retratista: "— Já quer brigar? Deixe disso, rapaz, estou caçoando. Eu também sou cabeça-chata, não está vendo? Sou da Paraíba". Reconhecendo no antagonista, afinal, um confrade, ainda que distante, Severino consegue aprumar-se para a câmera e ser, afinal, fotografado.

O episódio ainda se desdobra no dia seguinte com a retirada das fotografias, nas quais Severino, agora diante dos "retratinhos de polegada", cujas cópias examina cuidadosamente "como se fossem diferentes", vai experimentar a um tempo o reconhecimento e a estranheza de si mesmo, já transformado nessa trajetória cheia de percalços a que se lançara desde a vinda de sua longínqua cidade nordestina, com uma gravata mal-ajambrada, cabelos despenteados, fisionomia feia e magra, tão diversa da imagem de si que podia evocar nas lembranças de Patrocínio do Coité: "de Raimunda, da mãe e dos irmãos, ficando um pedaço a pensar neles, os retratos nas mãos, os olhos no chão e uma saudade aguda na alma".

Toda a cena faz pensar nas formulações de Walter Benjamin a propósito das relações entre homem e máquina no âmbito das tecnologias de reprodução midiática:

> O intérprete do filme não representa diante de um público, mas diante de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional. Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho.[32]

Se as pequeninas imagens que reproduzem a modesta efígie de Severino não parecem capazes de resgatar-lhe sua humanidade, ao menos a cópia escolhida pelo funcionário do recrutamento, nos informará o narrador, "era [a] melhor, [a] mais bem-parecida".

As experiências do protagonista nos primeiros ofícios nas Docas, nas oficinas da Mortona ou nas barcaças de dragagem do Estuário mais de uma vez mostram o quanto essa personagem, mesmo acossada por toda sorte de atribulações, é capaz de refletir sobre sua condição e projetar-se mais além, na esfera do desejo. As personagens

32. Benjamin, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1, p. 175.

pobres, que dominam o romance, são consistentemente caracterizadas, nos limites de suas circunstâncias, como capazes de introspecção, reflexão e sonho. Para dar conta disso, o autor mobiliza uma variedade de procedimentos por meio dos quais compõe com grande habilidade essa riqueza de tons.

Veja-se, por exemplo, a cena em que, pelas mãos de Felício, o protagonista é apresentado ao chefe político por meio do qual conseguirá ingressar nas Docas. A essa altura do romance, o leitor já tem notícia de toda a trajetória que levara Severino a tentar a sorte na cidade portuária. Nas entrelinhas do diálogo entre Severino e o doutor Constantino, temos acesso a uma complexidade que não tem como emergir nas circunstâncias da cena, e justamente pelo silêncio permite o contraponto com relação a toda uma série de clichês das classes mais abastadas quanto à imprevidência ou falta de discernimento dos mais pobres:

> — De que cuidava por lá?
> — Plantava uma nesguinha de terra.
> — E então, se possuía alguma coisa, para que saiu?
> Severino engasgou. Era uma resposta difícil de dar. Difícil e comprida. Limitou-se a dizer simplesmente:
> — Não via vantagem.
> O doutor disse baixo, parecendo que só para ele: — É uma contingência danada.

Outro exemplo dessa delicada e eficaz composição do protagonista aparecerá logo após o seu ingresso nas Docas. Diante da complexidade do maquinário nas oficinas, na hora do lanche, Severino busca "tomar fé do lugar onde estava", tentando *traduzir* o maquinário da grande forja em termos de sua experiência prévia e familiar: "[Era] por certo muito diferente do fole de seu Roque, ferreiro de Patrocínio, cujo fogo era alimentado a braço".

Também nos momentos livres nas tarefas da barcaça de dragagem, no esforço de rememoração das experiências prévias e da tentativa de interpretação de sua nova condição, sua consciência vai ganhando corpo, na cena notável que fecha o sexto capítulo:

> Severino, apesar de cansado, não tinha sono. Estirou-se no convés, acendeu um cigarro e ficou a olhar as águas escuras do canal, e, do outro lado, as luzes de Itapema e Guarujá. Em torno, as sombras silenciosas dos outros batelões. Ele olhava para tudo, mas o pensamento estava longe, em Patrocínio. De quando em quando soltava um suspiro fundo,

> que repercutia no silêncio da embarcação. Virando os olhos para o alto, reparou no céu todo cravejado de estrelas, muito vivas, iguaizinhas às que costumava admirar deitado no terreiro de sua casa, de papo para cima, nas noites quentes. Porque sempre gostou de fitar o céu noturno. Achava, naquelas pequenas tochas perenes, uma beleza misteriosa que o atraía, fazendo-o trabalhar com o juízo e pensar: "Se pelo avesso é assim, que dirá pelo direito".
> De súbito, surgiu sobre as águas um imenso clarão. Um transatlântico passava, gigantesco, vagarosamente. Ia tão iluminado que parecia levar todas as estrelas do céu…
> Severino, numa fascinação de quem via aquilo pela primeira vez, acompanhou-o com a vista até ele desaparecer de todo na curva do canal.
> A marola formada pelo sulco do enorme barco batia forte no casco do Valongo.

O domínio dos procedimentos narrativos, somado à maneira delicada por meio da qual Ranulfo Prata compõe suas personagens, fugindo a esquematismos facilitadores, resulta num quadro de complexidade que se afasta dos estereótipos: entre os trabalhadores, há gente solidária e animosa como Felício, assim como os duros feitores das oficinas das Docas — temos estrangeiros otimistas e aventurosos, ao lado de outros egoístas e conformados, temos sindicalistas pelegos, mas também aqueles que se dedicam vigorosamente às causas de sua classe. Temos médicos insensíveis ao sofrimento de seus pacientes, mas também aqueles que, em face do inevitável, se empenham em atenuar-lhes o sofrimento. E uma mesma personagem acumula aspectos contraditórios.

O tratamento dado ao espaço na construção dessa narrativa, para além da eficácia alcançada em termos de arquitetura ficcional — a já referida concentração em circuitos estreitos e fechados na circulação das personagens —, parece de algum modo refletir certa afetividade na atenção aos detalhes da paisagem urbana santista. Se isso vale para as menções a logradouros e espaços referenciais para a cidade, como o restaurante Chave de Ouro ou a sede do Sindicato dos Estivadores, fica particularmente notável no caso do mais característico referencial topográfico da área central da cidade: o monte Serrat. Se é certo que ele entra na narrativa por conta do dado verista, já que em uma de suas encostas — o chamado "Morro do Fontana" — é que se localizava o hospital de isolamento no qual o protagonista passará uma temporada perto do final da narrativa, essa posição fronteiriça entre a região central da cidade, associada à vida áspera dos trabalhadores do porto, e a área oposta na geografia urbana santista, representada pelo balneário praiano frequentado pela gente abastada, será bem explorada em termos narrativos no capítulo XXI. No alto do monte Serrat funcionava desde 1927

um cassino, cujos sons ruidosos, "pingando luz pelos beirais e cornijas, incomodavam demais [os pacientes]" (p. 265). Contudo, ao referir-se ao cassino, o narrador não deixa de registrar o detalhe documental: "Ao lado do pavilhão [do hospital de isolamento], o monte Serrat, com sua ferida no flanco e o cassino trepado no cocuruto, tapando a vista da igrejinha que Severino tanto queria olhar, sabedor de seus milagres" (p. 265).

De fato, logo após a entrada em funcionamento do cassino, chuvas torrenciais no fim do verão de 1928 produziram um grande deslizamento de toda uma aresta do morro, cuja contenção posterior foi feita por meio de uma enorme estrutura em concreto cobrindo toda uma face da encosta, a tal "ferida no flanco". É notável, porém, o quanto tal referência territorial verista funciona como ressonância do sofrimento da gente pobre no pavilhão de isolamento da Santa Casa, em face dos endinheirados que desfrutavam das festas e jogos no topo da cidade. O mesmo morro já aparecera antes, de relance, a compor a paisagem da gente do Macuco que madrugava no inverno santista: "O monte Serrat tinha na cabeça um turbante de bruma" (p. 179).

Essa combinação entre atenção verista, eficácia ficcional e afetividade na representação do espaço urbano serão decerto ressonâncias de Lima Barreto, um dos mentores de Ranulfo Prata em seus primeiros passos na ficção.

Uma última palavra sobre a edição. Muito bem cuidado em seus aspectos visuais e quanto ao estabelecimento do texto, o volume acrescenta ainda, além de uma breve nota editorial prévia, uma apresentação de Marisa Deaecto e um pós-escrito de José de Paula Ramos com notícias sobre a trajetória do escritor e uma útil fortuna crítica sobre sua produção. Contudo, embora a edição tenha como público-alvo, em princípio, "o leitor em formação", as notas explicativas que se acumulam ao longo do volume, por vezes, parecem subestimar o público. Ao lado de explicações sobre certos termos hoje menos comuns ou que eram gíria mais ou menos habitual no cais santista à época em que o romance se ambienta, acumulam-se informações ociosas como a da nota 4 na página 31, que informa que "terremoto de Lisboa" refere ao "grande terremoto, seguido de tsunami, que arrasou a capital de Portugal em 1755", ou aquela que, na página 128, informa que "terra de seu Cabral" é "perífrase para Brasil", acrescentando ainda tratar-se de "referência a Pedro Álvares Cabral (1468?-1520), navegador português ao qual se atribui o descobrimento do Brasil".

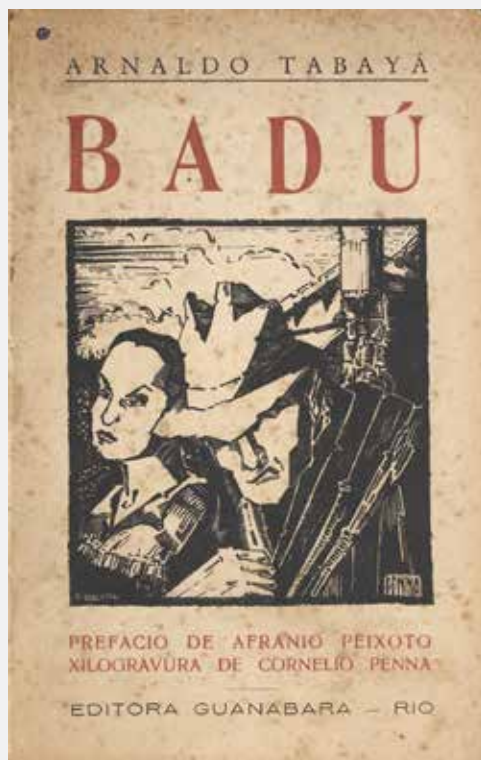
Embora se acumulem notas informativas quanto à Companhia Docas de Santos (p. 28), quanto ao jornal santista *A Tribuna* (p. 31), sobre a Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro (p. 38), e até mesmo sobre Thomas Morton, engenheiro a quem se deveria a criação das *mortonas*, doca seca para reparos navais, todas elas com datas e

detalhes enciclopédicos, nenhuma nota é aberta para dar qualquer notícia do sindicato dos trabalhadores das Docas, que aparece em mais de um momento do romance e no qual atuam, entre outros personagens como Felício, Valentim e Pepe. Do ponto de vista editorial, uma reavaliação das notas, enxugando-as e equilibrando seu perfil, poderia ser considerada, fazendo justiça ao cuidado dedicado a todos os demais aspectos dessa publicação.

Voltando ao mote inicial destes apontamentos, a peculiar sensação de familiaridade que um leitor de hoje experimenta ao final desse belo livro de Ranulfo Prata, a despeito dos mais de setenta anos que nos separam de sua publicação original, é a um tempo prazerosa e perturbadora: se é verdade que o romance de Ranulfo Prata como também a obra mais recente de Paulo Lins não apontam para soluções em face da matéria que buscam representar, é certo que, no romance de 1937, mais de uma vez seremos alertados para o fato de que o dinheiro, que tudo controla e cuja escassez sela o destino de todos, não é um valor absoluto: personagens como Pato Tonto, Felício, Sá Generosa e o próprio Severino dão forma aos matizes do desejo radicalmente humano de meditar, sonhar e amparar os seus afetos pelo tempo que for possível. Ao passarmos aos bichos-soltos de *Cidade de Deus*, temos uma ampla conversão dessas aspirações humanas em pulsões impetuosas e regressivas de legiões de "sujeitos monetários sem dinheiro".

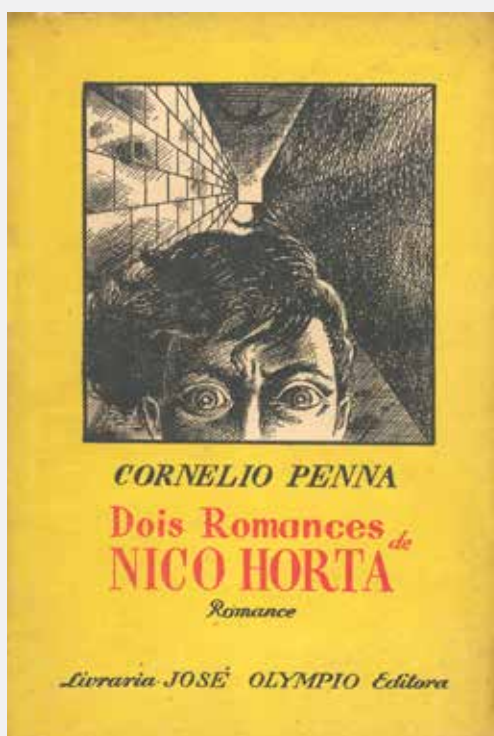
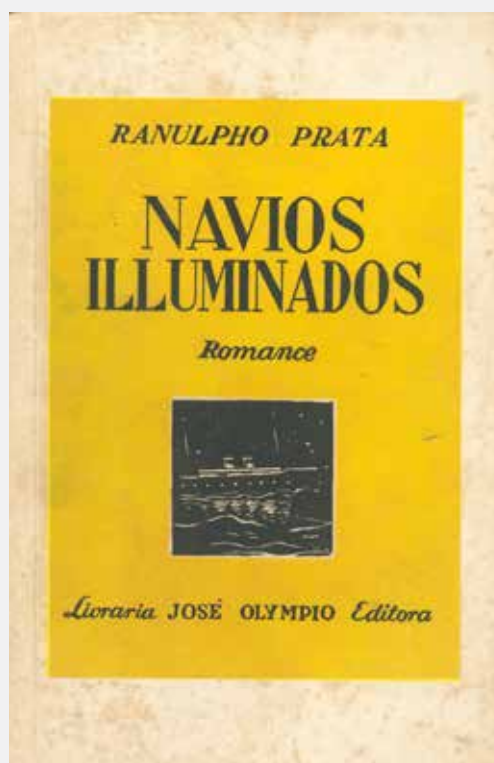
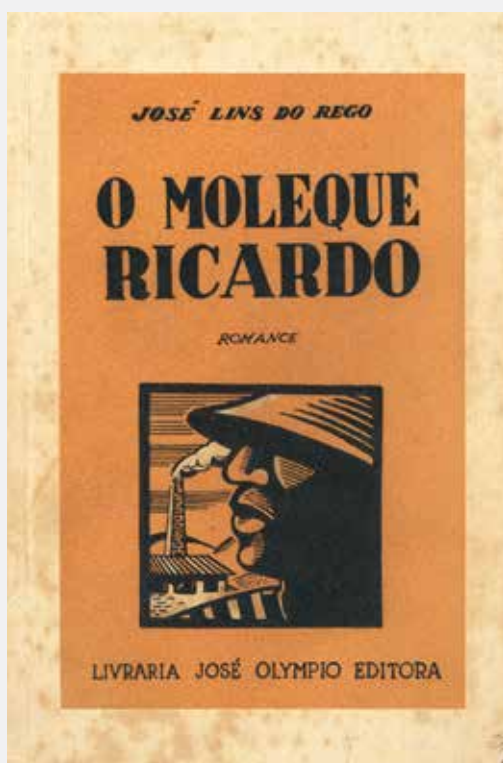
Com habilidade e delicadeza, Ranulfo Prata parece pôr em questão, já lá em 1937, com seu tão injustamente desconhecido romance, as melhores esperanças cultivadas por gerações de artistas nas décadas que se seguiram. Lido em nossos dias, *Navios iluminados* nos adverte para o fato de que nem todos os abismos serão navegáveis a barquinhos de papel.

Benito Martinez Rodriguez é professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Paraná.

Créditos: Reprodução

Capa feita por Cornélio Penna para *Badu*, de Arnaldo Tabaya (ed. Guanabara, 1932).
Detalhe: capa.

João Miguel (ed. Schmidt, 1932), de Rachel de Queiroz, com capa de Cornélio Penna.

Capa de *Doidinho* (ed. Ariel, 1933), de José Lins do Rego, por Santa Rosa.
Detalhe: pp. 6-7.

Capa de *Suor* (ed. Ariel, 1934), de Jorge Amado, feita por Santa Rosa.
Detalhe: pp. 10-1.

Capa feita por Santa Rosa para *O Moleque Ricardo* (ed. José Olympio, 1935), de José Lins do Rego.
Detalhe: pp. 284-5.

Capa de Santa Rosa para o romance de Ranulpho Prata *Navios Iluminados* (José Olympio, 1937).
Detalhe: página de rosto.

O Amanuense Belmiro (José Olympio, 2ª ed., 1938), de Cyro dos Anjos, com capa feita por Santa Rosa.
Detalhe: pp. 238-9.

Capa de Santa Rosa para a obra de Cornélio Penna *Dois Romances de Nico Horta* (José Olympio, 1939).
Detalhe: pp. 272-3.